

การวิเคราะห์การฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครแนวสังคมนิยมตะวันตก ด้วยหลักขั้น 5

วันที่รับบทความ: 23 ธันวาคม 2568 / วันที่แก้ไขบทความ: 14 กรกฎาคม 2569 / วันที่ตอบรับบทความ: 19 สิงหาคม 2569

วีรภัทร บุญมา*
ปริดา มโนมัยพิบูลย์
พันธ์พัสสา ฐปเทียน

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์การฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครแนวสังคมนิยมตะวันตกด้วยหลักขั้น 5 เป็นการวิจัยเอกสารที่ใช้การวิเคราะห์เปรียบเทียบ (Comparative Analyzing) ระหว่างแนวคิดมนุษย์ตามหลักขั้น 5 กับตำราการฝึกฝนการแสดงของนักการละครตะวันตก 6 คน ได้แก่ 1) คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี 2) ไมเคิล เชคอฟ 3) สเตลลา แอดเลอร์ 4) ลี สตราส์เบิร์ก แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ และ 5) อุทา ฮาเกน โดยผลการศึกษาพบว่า แบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 มีหัวข้อทั้งหมด 126 หัวข้อ เป็นแบบฝึกฝนที่เน้นไปยังรูปขั้น 25 หัวข้อ แบบฝึกฝนที่เน้นไปยังเนื้อหาขั้น 7 หัวข้อ แบบฝึกฝนที่เน้นไปยังสัญญาณขั้น 40 หัวข้อ แบบฝึกฝนที่เน้นไปยังสังขารขั้น 37 หัวข้อ และ เป็นแบบฝึกฝนที่เน้นไปยังวิญญาณขั้น 17 หัวข้อ โดย คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี และ ไมเคิล เชคอฟ มีแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปขั้น ส่วน สเตลลา แอดเลอร์ และ อุทา ฮาเกน มีแบบฝึกฝนที่เน้นสัญญาณขั้น ส่วน ลี สตราส์เบิร์ก และ แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีแบบฝึกฝนเน้นวิญญาณขั้น ส่วนเนื้อหาขั้นนั้นพบว่าปรากฏน้อยที่สุดในผลการวิเคราะห์ ซึ่งผลการวิเคราะห์แบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 คนสะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจในธรรมชาติของกระบวนการทางอารมณ์ของมนุษย์ที่สอดคล้องกับหลักอิทัปปัจจตาของศาสนาพุทธที่มุ่งเน้นการจัดการสิ่งต่าง ๆ ที่ต้นเหตุที่แท้จริง และเหตุของการแสดงออกทางอารมณ์ (เนื้อหา) ก็ได้แก่ สัญญา (การจดจำ) สังขาร (การปรุงแต่งทางความคิด) และวิญญาณ (การรับรู้ทางอายตนะ)

คำสำคัญ: การแสดง, การฝึกฝนนักแสดง, ละครพูด, การแสดงแนวสังคมนิยม, ขั้นห้า

วีรภัทร บุญมา (นท.ม., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560; E-mail: weerabhat.b@cmu.ac.th) และ ปริดา มโนมัยพิบูลย์ (Ph.D. in Performance Practice, University of Exeter, 2006) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ พันธ์พัสสา ฐปเทียน (ศป.ด., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561) ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำวิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล (สาขาสื่อและการสื่อสาร)

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การพัฒนาแนวทางฝึกฝนการแสดงด้วยหลักขั้น 5” ของ วีรภัทร บุญมา ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปริดา มโนมัยพิบูลย์ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธ์พัสสา ฐปเทียน เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

*Corresponding's E-mail: weerabhat.b@cmu.ac.th

Analysis of Acting Training Practices of Six Western Realistic Theatre Practitioners through the Five Aggregates

Received: December 23, 2025 / Received in revised form: July 14, 2026 / Accepted: August 19, 2026

*Weerabhat Boonma**

Parida Manomaiphibul

Bhanbhassa Dhubthien

Abstract

This research uses document-based comparative analysis between the Five Aggregates (Skandhas) and the actor training manuals of six Western realistic acting practitioners: Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, Stella Adler, Lee Strasberg, Sanford Meisner, and Uta Hagen. The findings show a total of 126 training exercises identified across all six practitioners. Of these, 25 exercises emphasize the Form Aggregate (Rūpa), 7 focus on the Feeling Aggregate (Vedanā), 40 on the Perception Aggregate (Saññā), 37 on the Mental Formation Aggregate (Saṅkhāra), and 17 on the Consciousness Aggregate (Viññāṇa). Stanislavski and Chekhov's methods primarily emphasize the Form Aggregate (Rūpa), while Adler and Hagen's approaches highlight the Perception Aggregate (Saññā). Strasberg and Meisner focus on the Consciousness Aggregate (Viññāṇa). The Feeling Aggregate (Vedanā) is the least represented according to the analysis. These results reflect an understanding of the nature of human emotional processes that corresponds with the Buddhist principle of dependent origination (Idappaccayatā), which emphasizes addressing causes at their roots. The analysis further suggests that the expression of emotion (feeling) is fundamentally caused by perception (Saññā), mental formation (Saṅkhāra), and consciousness (Viññāṇa).

Keywords: Acting, Actor Training, Spoken Theatre, Realistic Acting, The Five Aggregates

Weerabhat Boonma (M.A., Chulalongkorn University, 2017; E-mail: weerabhat.b@cmu.ac.th) is affiliated with Chiang Mai University. Parida Manomaiphibul (Ph.D. in Performance Practice, University of Exeter, 2006) is affiliated with the Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts, Chulalongkorn University. Bhanbhassa Dhubthien (D.F.A. Chulalongkorn University, 2018) is affiliated with Mahidol University International College (Design and Media Communication).

This article is part of Weerabhat Boonma's doctoral dissertation, "DEVELOPING AN ACTING PRACTICE MODEL BASED ON THE FIVE AGGREGATES," supervised by Assistant Professor Dr. Parida Manomaiphibul as the principal advisor and Assistant Professor Dr. Bhanbhassa Dhubthien as the co-advisor.

*Corresponding's E-mail: weerabhat.b@cmu.ac.th

บทนำ

การแสดงแนวสังนิยม (Realistic Acting) เป็นรูปแบบศิลปะในแนวทางของการแทนเสนอ (Art of Representation) ที่มุ่งเน้นการเลียนแบบหรือนำเสนอพฤติกรรมและลักษณะต่าง ๆ ของมนุษย์ ทั้งในมิติรูปธรรมและนามธรรม การจะเลียนแบบสิ่งใดอย่างมีเป้าหมายได้นั้น มักเริ่มต้นด้วยการศึกษาและเข้าใจกลไก ตลอดจนองค์ประกอบของสิ่งนั้นอย่างรอบด้าน กรณีของการแสดงที่ต้องถ่ายทอดภาพของมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคล การแยกองค์ประกอบและพิจารณากระบวนการภายในของมนุษย์จึงนับเป็นขั้นตอนสำคัญที่จะช่วยให้ผู้สร้างสรรค์ละครนำเสนอบทบาทได้อย่างสมจริงและสมเหตุสมผล อย่างไรก็ตาม แนวทางการศึกษาโลกและองค์ประกอบของมนุษย์ที่นิยมใช้กันในงานศิลปะการแสดงในศตวรรษที่ผ่านมาส่วนใหญ่ มักอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์จิตวิทยาตะวันตก เนื่องด้วยเป็นต้นธารขององค์ความรู้และเป็นอิทธิพลหลักของการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงแบบละครพูด (Spoken Theatre) ซึ่งถึงแม้จะมีจุดเด่นในการให้กรอบวิเคราะห์พฤติกรรมและจิตใจมนุษย์ได้อย่างเป็นระบบ แต่ก็อาจมีทั้งข้อดีและข้อจำกัดในแง่ความเหมาะสมกับบริบทของแต่ละสังคมหรือวัฒนธรรม

สอดคล้องกับการศึกษาแนวคิดรากฐานของศิลปะ ปัจจุบันมีการนำแนวคิดเรื่องการปลดปล่อยความรู้จากอำนาจความรู้ของเจ้าอาณานิคม (Decolonization of Knowledge) มาพิจารณาใช้ในศาสตร์การแสดงมากขึ้น เพื่อเปิดรับและส่งเสริมการบูรณาการชุดความรู้จากภูมิภาคหรือวัฒนธรรมดั้งเดิมที่หลากหลายให้กลับมามีพื้นที่มากยิ่งขึ้น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงในแนวทางนี้อาจช่วยให้ศิลปะการแสดงในแบบละครพูดสามารถตอบสนองและสะท้อนความเป็นมนุษย์ได้ตรงกับสภาพสังคมไทยและเอเชียที่มีความจำเพาะในลักษณะวัฒนธรรมและวิถีชีวิต

ในบรรดาละครกรรมต่าง ๆ ในพระพุทธศาสนา “ชั้น 5” เป็นแนวคิดที่อธิบายกระบวนการทำงานของมนุษย์อย่างเป็นระบบ โดยระบุว่ามีเหตุแห่งความทุกข์ของมนุษย์ล้วนเกิดจากความยึดมั่นในชั้น 5 (ปัญจอุปาทานชั้น 5) พระธรรมโกศาจารย์

(พุทธทาสภิกขุ, 2543) เน้นย้ำว่าชั้น 5 คือหัวใจสำคัญของการศึกษาพุทธศาสนา แม้ว่าคนส่วนใหญ่อาจรู้จักเพียงชื่อแต่ขาดความใส่ใจที่จะศึกษาหรือทำความเข้าใจอย่างแท้จริง หากผู้ที่สนใจศึกษาด้านการแสดงสามารถเข้าใจชั้น 5 ได้อย่างถ่องแท้ จะเข้าถึงแก่นแท้ของพุทธธรรม และนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดการกับความทุกข์และการรู้จักตนเองได้อย่างเป็นระบบ

พระไตรปิฎก (มหาหมกุฎราชวิทยาลัย, 2560) อธิบายไว้ว่าชีวิตมนุษย์คือการประกอบเข้าด้วยกันของ รูป เวทนา สัญญา สังขาร และวิญญาณ ซึ่งทั้งห้าชั้นนี้ไม่มีองค์ใดดำรงอยู่อย่างอิสระโดยตัวเองได้ เว้นแต่จะรวมกันเป็นระบบเปรียบเทียบความหมายของคำว่า “รถ” ที่เกิดขึ้นจากการประกอบชิ้นส่วนหลากหลาย เช่น ล้อ เก่ง เพลา ฯลฯ หากแยกส่วนก็ไม่เหลือนิยามของความเป็นรถ รวมถึงไม่สามารถใช้งานได้ เช่นเดียวกับชั้นทั้ง 5 ที่ต่างเกื้อหนุนและประกอบกันเป็นชีวิตมนุษย์

เช่นเดียวกับองค์ประกอบของตัวละครในละคร หากนำกรอบคิดเรื่องชั้น 5 นี้มาช่วยอธิบายวิเคราะห์ ย่อมสามารถเผยให้เห็นความละเอียดซับซ้อนของรายละเอียดภายในจิตใจของตัวละคร และส่งเสริมการแสดงให้มีความสมจริง เมื่อนำไปปรับใช้กับการพัฒนากระบวนการฝึกฝนการแสดง (Acting Practice) อย่างไรก็ดี ก่อนที่จะก้าวไปสู่กระบวนการพัฒนาแบบฝึกฝนนักแสดงจากหลักชั้น 5 ดังกล่าว จำเป็นต้องศึกษาเบื้องต้นว่ากระบวนการฝึกฝนการแสดงที่สำคัญในแนวเลียนแบบความจริงในอดีตที่ผ่านมาโดยภาพรวมเป็นอย่างไร แล้วนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับแนวคิดเรื่องชั้น 5 เพื่อช่วยให้เห็นภาพรวมของแบบฝึกฝนการแสดงแนวสมจริงในต้นศตวรรษที่ 18 อันเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญเพื่อให้สามารถพัฒนาแบบฝึกฝนที่สามารถเติมเต็มช่องว่างที่พบในกระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

ทั้งนี้กระบวนการวิจัยทางศิลปะโครงการนี้วางอยู่บนแนวทางการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) ที่ใช้กระบวนการฝึกฝนการแสดงเป็นการวิจัย ตามแนวคิดและกลวิธี

วิจัยแบบปฏิบัติการ (Practice as Research) ซึ่งพรรัตน์ ดำรง (2560) ให้นิยามว่าเป็นการสร้างงานวิจัยจากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยคำถามหรือโจทย์วิจัยเป็นการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ด้วยความริเริ่มที่เป็นอัตวิสัย (Subjective) กล่าวคือมีประเด็นที่เชื่อมโยงกับความสนใจใคร่รู้ที่เป็นภูมิหลังของศิลปิน รวมถึงความคิดเชิงสร้างสรรค์ที่เกิดจากจินตนาการถึงความเป็นไปได้ในการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานละครใหม่ ๆ ด้วยการสังเคราะห์หรือบูรณาการกับแนวคิดอื่น ๆ เพื่อให้ได้ผลงานที่แตกต่างออกไป

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาจากตำรากระบวนการฝึกฝนการแสดงของนักการละครตะวันตกในยุคสมัยใหม่ 6 ท่าน ด้วยหลักขั้น 5 ว่ามีการฝึกฝนที่มุ่งเน้นแต่ละขั้นน้อยแตกต่างกันอย่างไร

วิธีวิทยา

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “การพัฒนาแนวทางฝึกฝนการแสดงด้วยหลักขั้น 5” มีโครงสร้างการนำเสนอเนื้อหาในบทที่ 2 แตกต่างจากดุซนิกินิพนธ์ทั่วไปโดยปกติแล้วบทที่ 2 ของงานวิชาการมักจะเรียงลำดับการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องที่ละประเด็นจนครบถ้วนต่อการด้วยการปริทรรศน์ผลงานวิจัยเดิม แล้วจึงสรุปเป็นกรอบแนวคิด (Conceptual Framework) แต่ในดุซนิกินิพนธ์ฉบับนี้บทที่ 2 ดำเนินการวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาตามแนวทาง “การวิเคราะห์เปรียบเทียบ” (Comparative Analyzing) โดยมีรากฐานทางภาษวิทยาและวิธีวิทยาในปรัชญาแบบอรรถปริวรรต (Hermeneutics) ที่เน้นการตีความ (Interpretational) ทำให้บทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์มีลักษณะเป็นทั้งการทบทวนวรรณกรรมและเป็นงานวิจัยเอกสาร โดยเน้นการวิเคราะห์กระบวนการฝึกฝนการแสดงตามแนวคิดของนักการละครตะวันตก 6 ท่าน ด้วยการมองผ่านกรอบของหลักขั้น 5 การนำเสนอในบทนี้จึงแบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก ได้แก่ 1) การนำเสนอความรู้เกี่ยวกับขั้น 5 โดยอาศัยคำบรรยายของท่านพุทททาสเป็นหลัก พร้อม

เชื่อมโยงกับแวดวงการละคร เพื่อให้ให้นักการละครสามารถเข้าใจความหมายของแต่ละขั้นในเชิงประสบการณ์การแสดง 2) คือการวิเคราะห์วิธีฝึกฝนการแสดงของนักการละครตะวันตกในกระบวนการศิลปะแบบเลียนแบบความจริง ทั้ง 6 ท่าน วิจัยจากแหล่งข้อมูลเอกสาร (Document Research) เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในขั้นของการออกแบบชุดฝึกฝนการแสดงด้วยหลักขั้น 5 ต่อไป จากข้อมูลในตำราฝึกฝนการแสดงของนักการละคร 6 เล่มที่เป็นเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่

1) An Actor's Work : A Student's Diary (2008) ของ Konstantin Stanislavski แปลและรวบรวมจากต้นฉบับภาษารัสเซียโดย Jean Benedetti

2) On the Technique of Acting (1991) ของ Michael Chekhov บรรณาธิการโดย Mel Gordon

3) The Art of Acting (2000) ของ Stella Adler รวบรวมและเรียบเรียงโดย Howard Kissel

4) The Lee Strasberg Notes (2010) บรรณาธิการโดย Lala Cohen

5) Sanford Meisner On Acting (1987) เขียนจากบันทึกการสอนของ Sanford Meisner โดย Dennis Longwell

6) Respect for acting (1973) ของ Uta Hagen เขียนร่วมกับ Haskel Frankel

การวิเคราะห์ด้วยทวิใช้กลวิธีการตีความเพื่อวิเคราะห์ว่าขั้นตอนการฝึกฝนการแสดงในหนังสือตำราที่เลือกมานี้มีเนื้อหาโดยสรุปในแต่ละหัวข้อเน้นการฝึกฝนที่สะท้อนการทำงานของรูปหรือนามคือขั้นกองใดมากที่สุด โดยใช้กรอบแนวคิดเรื่องขั้น 5 ในการวิเคราะห์ จำแนก และจัดกลุ่ม หัวข้อย่อยในการฝึกฝนของนักการละครแต่ละท่านจากเนื้อหาในตำราแล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ด้วยการพรรณนา (Descriptive Analytics) พร้อมแผนภาพประกอบ

ขั้น 5 ในมุมมองการละคร

หลักพระธรรมเรื่องขั้น 5 นี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจพระพุทธศาสนาและเป็นหัวข้อธรรมสำคัญ (Key Topic) ดังที่พระธรรมโกศาจารย์ ได้กล่าวถึงไว้ใน

การบรรยายธรรม ณ ลานหินโค้ง สวนโมกข์, ไซยา ประจำภาค
อาสาฬหบูชา พุทธศักราช 2515 ไว้ว่า “เป็นอันว่าวันนี้ที่เราจะ
ได้บรรยายเรื่องขันธห้าโดยตรง ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญที่สุด ฝนก็รู้
ว่าเป็นเรื่องสำคัญเลยตกลงมา เรื่องขันธห้าเป็นเรื่องสำคัญที่สุด
ในพระพุทธศาสนา แต่ว่าคนไม่ค่อยสนใจที่จะศึกษาจะเข้าใจ ก็
เลยรู้จักขันธห้ากันแต่เพียงชื่อ แล้วก็มักจะเอาไปใช้เป็นเรื่องพูด
เล่น พูดเล่น ๆ ยอมรับว่าเป็นเรื่องสำคัญ แต่ก็ไม่ได้ตั้งใจจะสนใจ
จะให้เข้าใจ จะให้รู้จัก” (พุทธทาสภิกขุ, 2543)

ในคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาอธิบายองค์ประกอบของ
ชีวิตมนุษย์ผู้หนึ่งว่าเป็นการประสมกันขององค์ประกอบต่าง ๆ
จำแนกได้เป็น 5 หมวดหมู่ หรือ “ขันธ” ที่แปลว่า กอง หมวด
ซึ่งคำอธิบายว่ามนุษย์เป็นการประกอบกันของขันธทั้ง 5 นี้เป็น
สังกะย (Concept) ที่ใช้ในการอธิบายองค์ประกอบของมนุษย์
มีมาก่อนพระพุทธศาสนาอยู่แล้ว แนวคิดเรื่องขันธ 5 มีก่อน
สมัยพุทธกาลแต่เป็น “อิตตา” กล่าวคือ ในรูปธรรมและ
นามธรรมทั้ง 5 อย่างนี้ กลุ่มคนแต่ละกลุ่มก็เห็นว่าสิ่งที่
ตัวตนและเป็นแก่นแท้ของมนุษย์นั้นอยู่ในขันธใดขันธหนึ่ง
(พระมหาไยธิน โยธโก (ปัดชาลี) , 2563)

ในพระไตรปิฎก เล่มที่ 12 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 4
มัชฌิมนิกาย มูลปณณาสก (มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2560) มี
ข้อความตอนหนึ่งว่า “ดูกรอัคคิเวสสนะ ภิกษุในธรรมวินัยนี้
เห็นเบญจขันธด้วยปัญญาอันชอบตามเป็นจริงอย่างนี้ว่า รูป
เวทนา สัญญา สังขาร และวิญญาณ อันใดอันหนึ่ง ทั้งที่ล่วงไป
แล้ว ทั้งที่ยังไม่มาถึง ทั้งเกิดขึ้นเฉพาะในบัดนี้ ที่เป็นภายในก็ดี
ที่เป็นภายนอกก็ดี หยากก็ดี ละเอียดก็ดี เลวก็ดี ประณีตก็ดี ใน
ที่ไกลก็ดี ในที่ใกล้ก็ดี ทั้งหมด ก็เป็นแต่รูป เวทนา สัญญา
สังขาร และวิญญาณ นั้นไม่ใช่ของเรา เราไม่ได้เป็นมัน มันไม่ใช่
ตนของเรา ดังนี้ จึงพ้นแล้วเพราะไม่ถือมัน” อธิบายขยายความ
ว่าเพราะการประกอบเข้ากันของขันธทั้ง 5 นั้นเองที่ทำให้ชีวิต
ของมนุษย์ผู้หนึ่งดำเนินไปได้ แต่โดยเนื้อแท้ (Essential) แล้ว
ไม่มีขันธใดที่เป็นตัวตนของบุคคลอย่างอิสระ (Independence)
อยู่ได้โดยตัวของตัวเองให้สามารถถือเอาเป็น “ตัวเรา” ได้ อุปมา
ดังเรื่อง “ความเป็นรถ” ที่ปรากฏในวิชาสูตรว่าความเป็นรถที่มี
ขึ้นได้เพราะการประกอบเข้าด้วยกันขององค์ประกอบส่วนต่าง ๆ

เช่น ล้อ เพลา เก่ง ฯลฯ ครั้นเมื่อองค์ประกอบเหล่านั้นแยกย้าย
กระจัดกระจายออกก็ไม่มีสาระของรถหลงเหลืออยู่ที่ชิ้นส่วนไหน

ต่อไปจะเป็นการอธิบายความหมายของแต่ละขันธ
และตัวอย่างในมุมมองของทักษะทางละคร

รูป (Physical Form - Rūpa)

รูป ตามความหมายแปลว่า “สิ่งที่รับรู้ได้ด้วยตา”
แต่หากจะแปลให้รัดกุมขึ้นก็ขยายความในเชิงฟิสิกส์ได้ว่า เป็น
สิ่งที่กินพื้นที่หรือเป็นวัตถุสสาร (Substance) ส่วนพจนานุกรม
พุทธศาสนา ฉบับประมวลธรรม ให้ความหมายไว้ว่า “สิ่งที่
จะต้องสลายไปเพราะปัจจัยต่าง ๆ อันขัดแย้ง, สิ่งที่เป็นรูปร่าง
พร้อมทั้งลักษณะอาการของมัน, ส่วนร่างกาย” (สมเด็จพระ
พุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต), 2546) รูป ในการอธิบายอย่าง
พื้นฐานที่มักปรากฏในทางปรัชญาทั้งตะวันตกและตะวันออก
คือการจำแนกเป็น มหาภูตรูป 4 ได้แก่ ปฐวี วาโย เตโช อาโป
ซึ่งสื่อถึงคุณลักษณะของธาตุมีใช้ตัวธาตุนั้นตามวิธีจำแนกแบบ
วิทยาศาสตร์ในปัจจุบัน

สำหรับนักแสดง หากกล่าวถึง รูป อาจทำให้นึกถึงรูป
สมบัติ ที่หมายถึงอีกสองสิ่งคือ รูปร่าง และ หน้าตา ซึ่งมีลักษณะ
ทางพันธุกรรมเป็นโครงสร้างพื้นฐาน ตัวอย่างที่ชัดเจนของการ
จำแนกรูปในวงการคัดเลือกนักแสดง (Casting) คือการระบุ อายุ
ส่วนสูง น้ำหนัก และลักษณะที่เกี่ยวกับเชื้อชาติ เช่น ลูกครึ่งไทย
จีน หรือคอเคเซียน เหล่านี้ล้วนเป็นคุณสมบัติด้านรูปขันธที่
สามารถรับรู้ได้ทันทีด้วยการมองเห็น ในหลักสูตรการศึกษา
พื้นฐาน วิชาที่เรียนรู้ “รูป” โดยตรงก็คือวิชาพลศึกษา (Physical
Education - P.E.) ซึ่งประกอบไปด้วยกิจกรรมการเคลื่อนไหว
ลักษณะต่าง ๆ หากเปรียบกับศิลปะการแสดงประเภทหุ่นสาย
หรือหุ่นเชิด ตัวหุ่นนั่นเองที่เปรียบได้กับรูปขันธ

วิญญาณ (Consciousness - Vijñāna)

วิญญาณ ในขันธ 5 หมายถึง การรับรู้ที่เกิดขึ้นใน 6
ช่องทาง คือ ตา เรียกว่า จักขุวิญญาณ หู เรียกว่า โสทรวินญาณ
จมูก คือ ชานาวิญญาณ ลิ้น ชิวหาวิญญาณ กาย คือ กาย
วิญญาณ และ สุตท้ายคือ มโนวิญญาณ คือ ความนึกคิดในใจ
คำว่าวิญญาณยังมีไวพจน์อีกหลายคำ เช่น จิต (มักใช้เป็นคำ

สร้อยคู่กันว่าจิตวิญญาณ) มโน หทัย บัณทร จึงพึงระลึกว่า เมื่อใดที่กล่าวถึงจิตก็หมายถึงวิญญาณชั้นนั่นเอง

วิญญาณชั้นกับการละครอาจเปรียบอุปมาดัง “เส้น เชือก ล่องหน” ที่เช็ดหุ่นสายให้มีชีวิตขึ้นมา เป็นการเชื่อมต่อ โลกเบื้องหน้าคือโลกของวัตถุ (กาย) กับโลกของนามธรรมที่มองไม่เห็นโดยตรง (จิตวิญญาณ) แม้ในชีวิตจริงเราไม่อาจเห็นเส้น เชือกนั้นว่าห้อยย้อยลงมาจากที่ใด แต่หากมองด้วยอุปมาตาม หลักชั้น 5 เส้นใยเหล่านั้นก็คือเส้นของจิตวิญญาณ 6 อัน ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ เชื่อมต่อจากอวัยวะภายนอก สาย ที่เชื่อมหุ่นเอาไว้กับโลกด้วย จักขุวิญญาณ โสตวิญญาณ ฆาน วิญญาณ ชิวหาวิญญาณ กายวิญญาณ และมโนวิญญาณ ซึ่ง นอกจากวิญญาณ 6 แล้วยังมีผู้ช่วยเช็ดหุ่นอีก 3 สิ่งสำคัญคือ สัญญา สังขาร และเวทนา

สัญญา (Perception - *Samjñā*)

สัญญา คือ ความจำรวมถึงความสามารถในการเรียก คืบความจำนั้นมาใช้งานให้ได้ในเวลาที่จำเป็น นอกจากนี้ยังเป็น ความสามารถในการแยกแยะความแตกต่าง ของสิ่งที่ใกล้เคียงหรือ อยู่ในหมวดเดียวกัน เช่น การจำแนกโทนสีและรูปร่าง ในตำรา พุทธศาสนาภาษาไทยมักใช้คำว่า การ “จำได้หมายรู้” เมื่อกล่าวถึง สัญญาชั้นนี้ นั่นคืออาการของการทำสัญลักษณ์ให้แก่สิ่งต่าง ๆ และเมื่อจำและกำหนดหมายสิ่งต่าง ๆ มากเข้า ๆ ประสบการณ์ เหล่านั้นก็กลายเป็นมุมมองการรับรู้โลกขึ้น (Perception) การจำ ได้นี้ยังอาจปรากฏในรูปของการจำแนก (Distinct) กำหนดหมาย (Identify) และนึกถึงอีกได้ (Recall) ในอนาคต

ในศิลปะของการละคร สัญญาของนักแสดงมีความสำคัญอย่างมากเพราะนักแสดงจำเป็นต้องจดจำบทพูด ของตัวละครให้แม่นยำ นอกจากนี้ยังต้องกำหนดหมาย ตำแหน่งการยืนและการเคลื่อนที่บนเวที (Blocking) รวมไปถึง กิจวัตรที่ตัวละครกระทำในฉาก (Business) ที่ถูกกำหนดไว้แล้ว ให้เหมือนเดิมในทุกรอบการแสดง นอกจากสัญญาของนักแสดง นักแสดงยังต้องสวมหมวกอีกใบหนึ่งคือ “ตัวละคร” ที่เป็น มนุษย์ผู้หนึ่งที่มีสัญญาชั้นเช่นกัน สัญญาของตัวละครจะเข้ามาทำงานในช่วงเวลาแห่งชีวิตของเขาและเธอที่กำลังเล่นไปบน

เวที ตัวอย่างเช่น “ฉันคือ ดอนกิโฆเต้ แห่งลามันช่า และฉัน กำลังจะไปต่อสู้กับเหล่าร้าย” เป็นต้น

สังขาร (Mental Formations - *Saṅkhāra*)

สังขารในพจนานุกรมพุทธศาสน์ให้ความหมายตรงกับคำในภาษาอังกฤษ 2 คำ คือ Formation หมายถึง การก่อตัว ขึ้น และ Determination หมายถึง การจงใจ ซึ่งความหมายนี้ เป็นการกำหนดความหมายที่แคลงมาและมักปรากฏในการ อธิบายเรื่องชั้น 5 บ่อยครั้ง สื่อถึงการปรุงแต่งในธรรมชาติ ฝ่ายนามคือ การคิดนึก และเป็นคำที่มักได้ยินในการอธิบาย ความหมายของสังขารในฝ่ายนามธรรมที่ในการเทศนามักใช้คำ ขยายความต่อท้ายว่า “คิดนึกปรุงแต่ง” ซึ่งในคำแปลภาษาอังกฤษมักใช้ว่า Mental Formation สภาวะของจิตใจมนุษย์ที่ สามารถสร้างความคิดนึกปรุงแต่งเป็นจินตนาการขึ้นได้นี้เองถือเป็น ความวิจิตรซับซ้อนทางปัญญา มนุษย์ถือเป็นสัตว์ที่มี วิวัฒนาการของสมองล้ำหน้าจากสัตว์ชนิดอื่น ๆ ปัจจุบันหนึ่ง เพราะความสามารถในเชิงภาษา (Linguistic) มีการสร้างระบบ ตัวอักษรและการออกเสียงเพื่อรองรับความหมายของโมทัศน์ หรือสิ่งกับต่าง ๆ ทำให้การปรุงแต่งในทางภาษากลายมาเป็น ความสามารถทางปัญญาที่จำเป็นต่อการดำเนินชีวิตและ ประกอบอาชีพ และยังเป็นเครื่องมือในการก่อร่างสร้าง วัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็น บทกวี ความเรียง การบันทึก ประวัติศาสตร์ และองค์ความรู้มากมาย

สิ่งที่นักเรียนการละครจะต้องฝึกฝนเมื่อทำงานกับ บทละครแต่ละเรื่องนั้นก็คือการมองหา “วัตถุประสงค์” (Objective) ของตัวละครซึ่งมีทั้งในระดับฉาก ระดับองค์ และ ระดับทั้งเรื่อง (Super Objective) ว่าตัวละครต้องการสิ่งใด จากใคร และจะต้องอย่างไรเพื่อให้ได้มา เกิดเป็นการกระทำ (Action) ของตัวละคร ซึ่งเมื่อนำแนวคิดเรื่องสังขารชั้นนี้มา วิเคราะห์จะพบว่าวัตถุประสงค์ของตัวละครต่าง ๆ เกิดจากการ ที่เขาและเธอคิดนึกปรุงแต่งฟุ้งฝันหากันได้มี ได้เป็น ได้เสีย อย่างนี้ อย่างนั้นจะเกิด “สุขเวทนา” ดังที่ตนปรารถนา และ กลายเป็นแรงผลักดันให้ตัวละครทำสิ่งต่าง ๆ และเดินไปตาม เส้นเรื่อง

เวทนา (Feelings - Vedanā)

เวทนา ในชั้นที่ 5 คือความรู้สึก สุข ทุกข์ (อังกฤษ - Feeling) นับเป็นกลไกการทำงานของสิ่งมีชีวิตโดยพื้นฐานที่จะต้องจัดการกับสิ่งแวดล้อมรอบตัวว่าเป็นประโยชน์หรือเป็นโทษ หากนึกถึงทารกที่ยังไร้เดียงสาจะเห็นตัวอย่างของพฤติกรรมที่ต้องการสื่อสารออกไปให้พ่อแม่ที่คอยดูแลได้ว่าสิ่งที่ได้ที่ทารกชอบ ด้วยการยิ้ม หัวเราะ ส่งเสียงร้องชอบใจ ในทางตรงข้ามหากสิ่งใดที่ไม่ชอบก็จะร้องไห้ กระทั่งเท้า ทุติคนรอบตัวหรือขว้างปาสิ่งของ เป็นต้น

พระไตรปิฎกมีการจำแนกเวทนา เป็นกลุ่มใหญ่ ๆ แบ่งเป็น 3 ประเภทคือ สุขเวทนา คือ ความรู้สึกยินดี พอใจ ชื่นชอบในความรู้สึกที่เกิดขึ้น ทุกขเวทนา คือ ความรู้สึกไม่ชอบ ไม่พอใจ เป็นฝั่งตรงข้ามกับสุข และ อุเบกขาเวทนา คือ ความรู้สึกเฉย ๆ หรือยังไม่ปลงใจว่าชอบหรือไม่ชอบ นอกจากนี้การจำแนกที่ละเอียดมากขึ้นอีกคือแบ่งเป็น 5 ประเภท ได้แก่ สุข ทุกข์ โสมนัส โทมนัส และอุเบกขา ในขั้นนี้มีการแยก สุข เป็น 2 อย่างคือทางกาย (สุข) เช่น มีคนบีบนิ้วไหล่ให้ และสุขทางใจ (โสมนัส) เช่น ได้รับคำชมเชยจากหัวหน้างาน และทุกข์คือทุกข์ทางกาย เช่น เจ็บเท้าเพราะเดินเตะขาโต๊ะ (ทุกข์) และทางใจ (โทมนัส) เช่น เศร้าสูญเสียคนรัก

ศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่สื่อสารเรื่องราวและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครจึงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเวทนาอย่างมาก ความท้าทายของผู้ที่ฝึกฝนการแสดงคือทำอย่างไรจึงจะสามารถทำให้ตัวเองเมื่อกำลังรับบทตัวละครเกิดเวทนา (ความรู้สึก) ในใจขึ้นระหว่างการแสดงได้ตามที่ผู้กำกับต้องการตามช่วงจังหวะเวลาในฉากที่ได้วิเคราะห์เอาไว้เพื่อนำเสนอความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในเรื่องราวละครนั้น

ทั้งนี้ในทางอภิปรายพุทธศาสนานั้น ความจริงของสภาวะต่าง ๆ สามารถจำแนกได้ 2 ระดับคือ สมมติสังขะ คือความจริงโดยสมมุติซึ่งเป็นความจริงที่ขึ้นต่อการยอมรับของคนถือตามความกำหนดหมายตกลงกันไว้ของชาวโลก เช่นว่า คนสัตว์ ไต๋ะ หนังสือ ส่วนอีกระดับหนึ่งเป็นความจริงแบบปรมัตถสังขะ เป็นความจริงโดยปรมัตถ์ที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยไม่ขึ้นต่อ

การยอมรับของคน ความจริงตามความหมายขั้นสุดท้ายที่ตรงตามสภาวะและเท่าที่จะกล่าวถึงได้ เช่นว่า รูป นาม เวทนา จิต เจตสิก เป็นต้น (สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์, 2564; 84000.org, 2025) การพูดถึงความจริงของสภาวะต่าง ๆ ในทางการละครเป็นการหยิบยืมสมมติบัญญัติมาเทียบเคียงเพื่อความเข้าใจและนำไปใช้ในแนวทางการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากการการศึกษาพระธรรมเพื่อการหลุดพ้นที่ต้องอาศัยการฝึกปฏิบัติวิปัสสนา

ประวัตินักการละครทั้ง 6 คนโดยย่อ

การศึกษาเรื่องการวิเคราะห์การฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครแนวสังคมนิยมตะวันตกด้วยหลักขั้นที่ 5 เป็นการศึกษาที่นอกจากจะค้นคว้าหลักขั้นที่ 5 เพื่อใช้ในการวิเคราะห์แล้วยังประกอบด้วยการศึกษาบริบททางประวัติศาสตร์ของพัฒนาการด้านการละครสมัยใหม่ด้วย เพื่อให้เห็นบริบทของยุคสมัยที่การละครสมัยใหม่ได้ก่อตัวขึ้น รวมถึงบุคลิก พื้นเพ ของนักการละคร 6 ท่านที่มีส่วนสำคัญในการพัฒนาแบบฝึกฝนการแสดงในแนวทางที่มีจุดเด่นเฉพาะตัว

คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (1863)

คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Sergeyevich Alexeyev) เกิดปี ค.ศ. 1863 ในมอสโก โดยบิดาเป็นเจ้าของโรงงานผลิตชุดทหารส่วนมรดกเป็นลูกสาวของนักแสดงหญิงชาวฝรั่งเศส จึงถือว่าเขาเองมีเลือดของความเป็นนักแสดงในตัว ในวัย 14 ได้เข้ากลุ่มที่จัดกิจกรรมการละครเล็ก ๆ ละแวกบ้าน และเกิดความหลงใหลในศาสตร์นี้อย่างมาก อย่างไรก็ตาม การแสดงในบริบทสังคมนิยมขณะนั้นไม่ได้ถือเป็นอาชีพที่มีเกียรติและมั่นคงนัก การตัดสินใจเลือกเส้นทางสายนี้ของเขาจึงเต็มไปด้วยความท้าทาย ยิ่งกว่านั้นเมื่อเข้าสู่ต้นศตวรรษที่ 20 ปี 1905 การเมืองของรัสเซียมีความตึงเครียดอย่างรุนแรง เกิดเหตุการณ์สำคัญอย่าง "วันอาทิตย์นองเลือด" (Bloody Sunday) ก่อนจะมาด้วยการปฏิวัติบอลเชวิคในทศวรรษต่อมา (Moore, 2025)

แม้จะแวดล้อมด้วยสภาพสังคมที่วุ่นวาย สตานิสลอฟสกี (นามกรทางการละครที่เขาตั้งขึ้น) ก็รักในการแสดงและพัฒนาแนวคิดของเขาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงวัยหนุ่ม เขามีแนวคิดที่จะสร้าง “ระบบไวยากรณ์ของการแสดง” ตั้งแต่ปี 1906 โดยบันทึกแนวคิดไว้ในเอกสารที่ชื่อว่า “ร่างของคู่มือ” (A Draft Manual) เพื่อนำเสนอแนวคิดทฤษฎีที่สมบูรณ์ในด้านการแสดง แต่ไม่ได้รับการตอบรับเท่าใดนัก จนเมื่อเขาล้มป่วยจากโรคหัวใจในปี 1928 เขาจึงได้รื้อฟื้นโครงการที่จะสร้างหลักสูตรการแสดงระยะ 2 ปีขึ้นมาอีกครั้งโดยต้นฉบับตำราแยกเป็น 2 ฉบับคือ An Actor Prepare และ Building a Character ซึ่งภายหลังมอง เบเนดetti (Jean Benedetti) ได้รวบรวมเข้าไว้ด้วยกันและจัดพิมพ์กับสำนักพิมพ์ริดเลจในชื่อ An Actor's Work : A Student's Diary (2008)

ไมเคิล เชคอฟ (1890)

ไมเคิล เชคอฟ (Michael Chekhov) เป็นนักเรียนการแสดงคนใกล้ชิดของสตานิสลอฟสกีที่ได้นำเอาข้อดีของครูมาพัฒนาต่อ การได้รับอิทธิพลจากครูคนสนิทเป็นทั้งแรงบันดาลใจและความคับข้องในเวลาเดียวกัน เกี่ยวข้องกับหลักการต่าง ๆ ที่เชคอฟคิดว่าละเอียดพิสดารเกินไป นำมาสู่การสร้างแบบฝึกฝนที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาที่มีชื่อว่า “อิริยาบถทางจิต” (Psychological Gesture) ที่ทำให้สิ่งที่ไม่มรูปร่างคือ ความคิด ความรู้สึก หรือความต้องการของตัวละครถูกแปลงออกมาเป็นรูปธรรมด้วยท่าทางหรือคุณลักษณะ (Qualities) บางอย่างของร่างกาย (Screen Actors Guild - American Federation of Television and Radio Artists, 2019)

Mikhail Aleksandrovich Chekhov เกิดปี 1891 ที่นครเซนต์ ปีเตอร์สเบิร์ก รัสเซีย บิดาของเขาคือน้องชายของนักเขียนบทละครชื่อก้อง อันโตน เชคอฟ เขาเป็น “นักเรียนที่มีแววที่สุดของสตานิสลอฟสกี” และมีความสนใจในความรู้ด้าน “มนุษย์ปรัชญา” (Anthroposophy) ที่เขาได้เรียนจากผู้เริ่มแนวคิดโดยตรงคือ รูดอร์ฟ สไตเนอร์ (Rudolf Steiner) ซึ่งใช้กระบวนการทางจิตวิญญาณในการเข้าถึงความรู้และทำความเข้าใจอัตตา (ego) ของตัวมนุษย์ (Michael Chekhov International

Academy, 2025) ในหนังสือของ On The Technique of Acting ของ Chekhov (1993 : 15) บทที่ 2 มีการพูดถึง “อัตตาที่สูงกว่า” (the Higher Ego) ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำงานอยู่ภายในจิตใต้สำนึกและนักแสดงสามารถฝึกฝนเพื่อเข้าถึงเพื่อดึงศักยภาพที่ซ่อนอยู่มาใช้ในการแสดงได้

สเตลลา แอดเลอร์ (1901)

สเตลลา แอดเลอร์ (Stella Adler) เป็นนักแสดงที่กล่าวได้ว่าใช้เวลาทั้งชีวิตทุ่มเทกับละครเวทีและการสอนการแสดง เธอเกิดในปี 1901 ในเมืองโอดีสซา ยูเครน บิดา จาคอบ และ ชาร่าห์ มารดาเป็นนักแสดงชาวยิวที่อพยพไปลอนดอนและเข้ามาแสวงโชคในอเมริกาในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 สเตลลา แอดเลอร์มีแว่นักแสดงตั้งแต่วัยเด็กและได้ทำการแสดงต่อสาธารณะตั้งแต่อายุเพียง 4 ขวบ ในบรรดาพี่น้องร่วมสายเลือดของเธอยังมี นักแสดงที่มีชื่อเสียง เช่น ซีเลีย แอดเลอร์ (พี่สาวต่างมารดา) เจย์ แอดเลอร์ (พี่ชาย) ลูเธอร์ แอดเลอร์ (น้องชาย) จึงกล่าวได้ว่าสเตลลาเป็นทายาทครอบครัวนักแสดงโดยแท้ (Stella Adler Studio of Acting, 2025)

แอดเลอร์เคยพบกับสตานิสลอฟสกีในปารีสในปี 1920 โดยการชวนของฮาโรลด์ เคลอแมน (Harold Clurman) ผู้กำกับละครและหนึ่งในคณะผู้ก่อตั้ง The Group Theatre แม้ในตอนแรกพบจะมีความเข้าใจผิดกันเล็กน้อยระหว่างทั้งสอง แต่หลังจากนั้นเขาและเธอก็ได้ใช้เวลาประมาณ 5 สัปดาห์ในฐานะนักแสดงและผู้กำกับที่ใกล้ชิดสนิทสนมกันในช่วงเวลานั้น แอดเลอร์ได้เรียนรู้จากผู้กำกับชาวรัสเซียในแนวคิดต่าง ๆ ของ “The System” รวมถึงหลักพื้นฐานที่ว่า “นักแสดงควรมีจินตนาการที่กว้างไกลและไม่ถูกขัดจังหวะโดยตัวตนของนักแสดงเอง” (ดำเนินไปต่อเนื่องในฐานะตัวตนของตัวละคร)

แอดเลอร์รักการละครและสอนการแสดงจวบจนช่วงบั้นปลายของชีวิต เธอเป็นครูของนักแสดงที่มีชื่อเสียงมากมาย เช่น Marlon Brando, Robert De Niro, Benicio Del Toro แอดเลอร์เป็นครูที่มีบุคลิกที่โผงผางดุดันดังปรากฏในสื่อวิดีโอบันทึกการสอน Awake and Dream! from "American Masters" (1989) ซึ่งในขณะนั้นแม้จะมีอายุ 84 ปีแล้วแต่เธอก็

ยังทรงพลัง พูดเสียงดัง และสามารถวาด มาร์ค รัฟเฟโล (Mark Ruffalo) นักเรียนการแสดงหนุ่ม (ซึ่งต่อมากลายเป็นดาราชื่อดังจากบท เดอะ ฮัลค์ ใน ดิ อเวนเจอร์ส) จนเขาหน้าเขียวและต้องขอโทษแอดเลอร์ต่อหน้าชั้นเรียนเนื่องจากกิริยาที่ยั่วล้อหาความเคียด (PBS, 2014)

ลี สตราสเบิร์ก (1901)

ลี สตราสเบิร์ก (Lee Strasberg) ครูสอนการแสดงผู้กำกับ และนักแสดง ผู้ก่อตั้ง The Actors Studio นิวยอร์ก อันโด่งดัง เขาเกิดปีเดียวกันกับสเทลลา แอดเลอร์ (เป็นน้อง 9 เดือนกับ 7 วัน) พื้นเพเขาเกิดในบูดาเปสต์ โปแลนด์ (ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของยูเครน) ก่อนจะอพยพมาที่นิวยอร์ก อเมริกา ในปี 1909 เมื่ออายุ 7 ขวบ เมื่อเข้าวัยหนุ่ม สตราสเบิร์ก ที่กำลังมองหาโอกาสในศาสตร์การแสดงที่เขาสนใจได้สมัครเข้าเรียนที่โรงเรียนการแสดงของ แคลร์ ทรี เมเจอร์ (the Clare Tree Major School of the Theatre) โฟบี แบรินด์ (Phoebe Brand) นักแสดงเพื่อนร่วมห้องเล่าถึง สตราสเบิร์ก ว่า “เป็นคนที่ไม่เคยไม่แสดงออกอะไร แยกตัวจากคนอื่น ๆ คุณจะไม่ได้รับไมตรีหรือการจับมือโอบแขนทักทายจากเขา เขาค่อนข้างเป็นคนแปลก” (American Theatre, 2022) ซึ่งไม่นานนักเขาก็ออกจากที่นั่นเพราะได้ยื่นข้อเรียกร้องเกี่ยวกับกลุ่มคนละครวัยหนุ่มสาวที่ตั้งขึ้นใหม่ นาม the American Laboratory Theatre (หรือ the Lab) ซึ่งเป็นที่ที่น่าจะตรงกับสิ่งที่สตราสเบิร์กกำลังมองหา มากกว่า

ในช่วงปี 1929 แม้จะเกิดภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ในอเมริกาและทั่วโลก แต่ก็ไม่สามารถหยุดไฟสร้างสรรค์ของสองนักการละครหนุ่มที่ได้มาเจอและแลกเปลี่ยนกันที่ the Lab ทั้งสองคนคือสตราสเบิร์ก กับ เคลอแมน (Harold Clurman) ที่เห็นพ้องกันว่าในโอกาสที่จะยกระดับศิลปะละครเวทีด้วยวัตถุดิบชั้นดี 2 อย่างคือเทคนิคความรู้จากยุโรปกับบทละครสมัยใหม่ ในอเมริกาที่เกิดขึ้นมาในสภาพปัญหาสังคมและเศรษฐกิจที่กลัดหนองเต็ม ที่พวกเขาพัฒนาเทคนิคการแสดงที่มีพื้นฐานมาจาก เดอะ ชิสดัม ของสตานิสลาฟสกีแต่เปลี่ยนคำเรียกเพราะเห็นว่า “อสังการ” เกินไป พวกเขาอยากจะให้มันดูง่าย ๆ ดูพื้น ๆ

และเห็นภาพในทันที ซึ่งตกลงจะเรียกมันว่า “The Method” (American Theatre, 2022) และสตราสเบิร์กก็ได้พัฒนาต่อยอดจนเป็นแบบฝึกฝนการแสดงที่มีชื่อเสียงต่อมา

แซนฟอร์ด ไมส์เนอร์ (1905)

แซนฟอร์ด ไมส์เนอร์ (Sanford Meisner) หรือ “แซนดี้” (ชื่อเล่นน่ารัก ๆ ที่นักเรียนคนสนิทมักใช้เรียก) เกิดในย่านบรูคลิน นิวยอร์ก อเมริกา ครอบครัวของเขาเป็นชาวยิวอพยพจากฮังการีและทำกิจการค้าขายเสื้อผ้าขนสัตว์ เขาเคยเล่าว่าถ้าไม่ได้มาทำอาชีพทางละครก็คงเป็นนายห้างเสื้อขนสัตว์ตามความประสงค์ของบิดา เมื่อวัยหนุ่มเมื่อเรียนจบชั้นมัธยมตัดสินใจเรียนต่อทางดนตรีที่ the Damrosch Institute of Music (ปัจจุบันคือโรงเรียนดนตรีจูเลียรด) เครื่องดนตรีเอกคือเปียโน ในการสอนการแสดงบางครั้งเขาจึงยกตัวอย่างจากการเล่นดนตรี เช่น เรื่องโน้ต จังหวะ มาเป็นอุปมา

ไมส์เนอร์เป็นครูสอนการแสดงอีกผู้หนึ่งที่ริเริ่มสร้างสรรค์วิธีการฝึกฝนที่แปลกใหม่แตกต่างจากครูสอนการแสดงในยุคเดียวกัน ซึ่งในบรรยากาศต่อเนื่องของพัฒนาการความรู้ด้านการแสดงต้นศตวรรษที่ 20 นั้นสิ่งนักแสดงแนวทาสัจนิยมเพียรหาคำตอบมาตลอดคือจะอย่างไรให้การแสดงนำเสนอพฤติกรรมมนุษย์เหมือนจริงแบบชีวิตปกติของมนุษย์มากที่สุด ซึ่งหากจะสรุปแนวคิดการแสดงของเขาให้กะทัดรัดที่สุดก็คงเป็นประโยคทองที่ว่า “การแสดงคือความสามารถในการประพฤติตามจริงอย่างสมบูรณ์ภายใต้สถานการณ์แวดล้อมในจินตนาการ” (Acting is the ability to behave absolutely truthfully under the imaginary circumstances.) (The Meisner Technique Studio, n.d.) และนับตั้งแต่ปี 1970 ไมส์เนอร์มีปัญหาด้านสุขภาพอย่างรุนแรงจากมะเร็งกล่องเสียง แม้จะประสบความสำเร็จอย่างมากในการสื่อสารเพราะต้องพูดผ่านเครื่องกล่องเสียงจำลอง เขาก็ยังชอบหยอกล้อและเล่นมุกกับนักเรียนของเขาเสมอ ๆ

อุทา ฮาเกน (1919)

อุทา ฮาเกน (Uta Hagen) เกิดในปี 1919 เกิททิงเงิน เยอรมัน แล้วอพยพย้ายถิ่นฐานกับครอบครัวมาอยู่ที่เมือง เมดิสัน รัฐวิสคอนซิน ตอน 6 ขวบ ขึ้นขอบในการแสดงตั้งแต่ยังเด็กจึงร่วมในกิจกรรมเล่นละครและอ่านบทของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงที่โรงเรียนเสมอ ทำให้ได้รู้จักงานของผู้ประพันธ์ชื่อดัง เช่น เชกสเปียร์ โมลิเอร์ และ เกอเธ่ และได้เข้าสู่อารมณ์นักแสดงอาชีพตอนอายุเพียง 18 ปีในบท โอฟีเลีย จากเรื่อง แฮมเลต (Hamlet) ที่ จัดแสดงใน the Cape Playhouse แมสซาชูเซตส์ ก่อนที่จะไปรับบท นินา จากเรื่อง นางนวล (The Seagull) บทละครชื่อดังของอันโตน เซคอฟ ในโปรดักชันของ บรอดเวย์ เมื่ออายุ 28 ปีเธอได้ร่วมงานกับผู้กำกับ ฮาร์ลด์ เคลอแมน (ที่เคยนำพาแอตเลอร์ไปพบกับสตานิสลาฟสกีและเป็นเพื่อนกับสตาร์สเบิร์ก) ในโปรดักชัน The Whole World Over ในงานนี้เองที่เธอได้พบกับ เฮเบอร์ท เบอร์กอฟ (Herbert Berghof) นักแสดงที่ต่อมาได้สานสัมพันธ์จนได้แต่งงานกันและร่วมงานเปิดสอนการแสดงที่ HB Studio (เฮเบอร์ท เบอร์กอฟ สตูดิโอ) และเป็นครูที่นั่นจนกระทั่งวาระสุดท้าย (Grant, 2025)

เว็บไซต์ Backstage ยกย่องความสามารถของฮาเกน ด้วยการกล่าวว่า “นับตั้งแต่จุดเริ่มต้นของศาสตร์การละคร นักแสดงต่างพยายามสร้างหลักการ วิธีการ ในการฝึกฝนและสอนการแสดงที่เป็นระบบเรื่อยมา อุทา ฮาเกน ถือเป็นนักแสดงหญิงชาวอเมริกันและครูสอนการแสดงคนหนึ่งที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่เข้าใจจุดเจตนาที่สุดในช่วงเวลาของเธอ” (“Since the beginning of theater, actors have struggled to create a truly systematic way to teach acting. American actor and acclaimed acting teacher Uta Hagen came closer than anyone has before or since.” – Ates, 2023) ซึ่งหากจะถามว่าจุดหมายที่ว่ำนั่นอยู่ที่ใดและมีจริงหรือไม่ สำหรับฮาเกนเองเขียนไว้ในบทแรกของ Respect for Acting หน้า 3 ส่วนบทนำไว้อย่างชัดเจนว่าเธอได้ใช้ชีวิตเกือบทั้งหมดกับละครและตระหนักว่า “กระบวนการเรียนรู้ใน

ศิลปะนั้นไม่เคยสิ้นสุด ความเป็นไปได้ของการเจริญเติบโตนั้น ไม่มีขีดจำกัด” (Hagen & Frankel, 1973: 3)

ผลการวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์เนื้อหาแบบฝึกฝนจากตำราที่เลือกมา 6 เล่มนั้น หน่วยพื้นฐานของการวิเคราะห์ในการศึกษานี้เรียกว่า “หัวข้อ” ซึ่งผู้วิจัยจำแนกจากการแบ่งบทของตำราเล่มนั้นเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามอัตราของเนื้อหาแต่ละบทอาจมีความคาบเกี่ยวกันได้หลาย ๆ ชันซ์ จึงเป็นที่มาของการใช้คำว่า “จุดเน้น” เพื่อแสดงให้เห็นว่าการทำงานของชันซ์ทั้ง 5 นั้นไม่อาจจะแยกขาดเป็นเอกเทศเพียงแต่ในแต่ละแบบฝึกฝนนั้นสามารถหาจุดเน้นที่เด่นชัดได้ซึ่งมาจากการอ่าน วิเคราะห์ และตีความ (Hermetical Interpretation)

ทั้งนี้การไล่ลำดับเลขหน้าชื่อหัวข้อ คงตามการไล่ตามลำดับเนื้อหาภายในที่ตำราแต่ละเล่มจัดเรียงไว้ เพื่อให้สะดวกต่อการสืบค้นเนื้อหา

หัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นรูปชันซ์

จากการวิเคราะห์หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละคร ทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อที่เน้นไปยังรูปชันซ์รวมทั้งสิ้นรวม 25 หัวข้อ (จากทั้งหมด 126 หัวข้อ) โดยนักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชันซ์เป็นลำดับที่ 1 คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี มากที่สุด 8 หัวข้อ อยู่ในเนื้อหาปีที่ 1 เพียง 1 บทคือ บทที่ 6 การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ (Muscular Release) นอกนั้นเป็นเนื้อหาในปีที่ 2 สวมร่าง (Embodiment) ที่ให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางร่างกายใน 2 บทแรก คือ 17) แปลงสู่การสวมร่าง (Transition to Physical Embodiment) และ 18) ภายศึกษา (Physical Education) นอกจากนี้ยังมีหัวข้อที่เกี่ยวกับเสียงโดยเฉพาะ 2 บท คือ 19) เสียงและวาทะ (Voice and Speech) ซึ่งในมุมมองทางปรัชญาพุทธศาสนา เสียงจัดเป็นรูปชันซ์อย่างหนึ่ง (บาลี = สัทรูป) และ 21) จังหวะและทำนอง (Tempo and Rhythm) ส่วนเนื้อหาที่เกี่ยวกับรูปชันซ์อีก 3 หัวข้อได้แก่ 23) ลักษณะกายภาพของตัวละคร 25) ส่องประกาย (Charisma) 26) สภาวะบรรเจิดภายนอกในการแสดง ซึ่งในหัวข้อสุดท้ายนี้เป็นการเน้นถึง

ความสำคัญของกายภาพที่พร้อมจะทำงานนั้นเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับนักแสดง

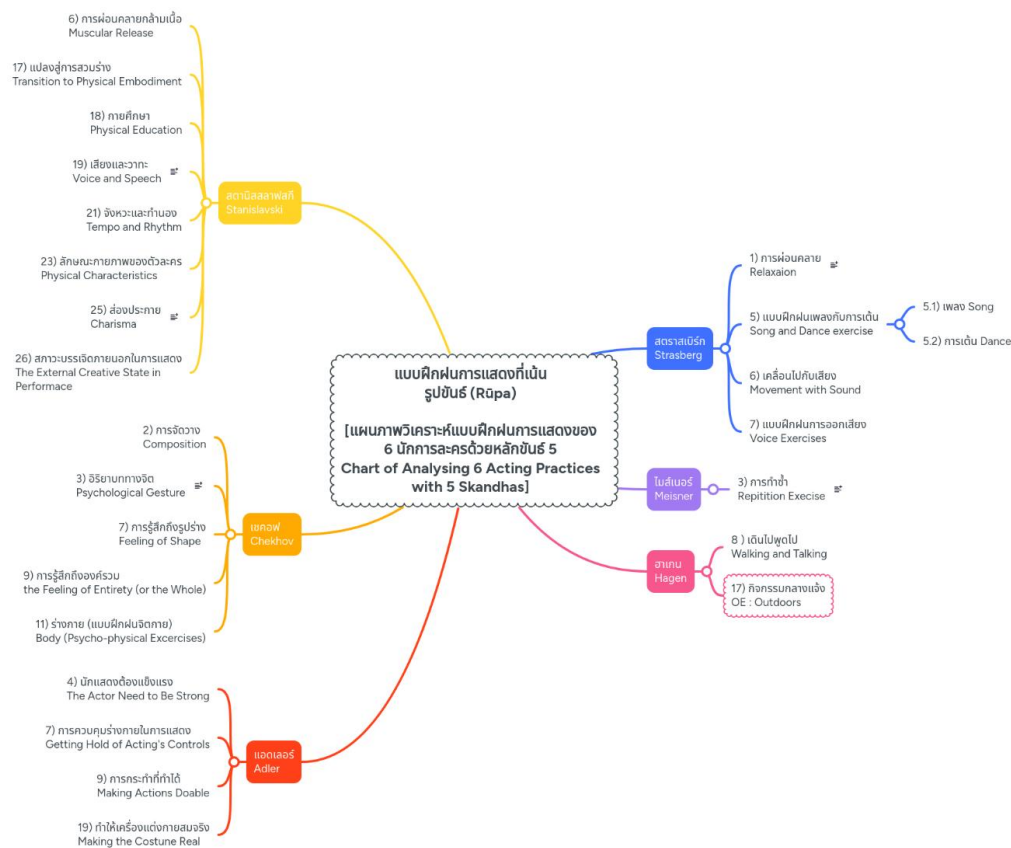
นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชั้นเป็นลำดับที่ 2 คือ ไมเคิล เชคอฟ โดยมีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับรูปชั้น 5 หัวข้อ ได้แก่ 2) การจัดวาง 3) อิริยาบถทางจิต 7) การรู้สึกถึงรูปร่าง 9) การรู้สึกถึงองค์รวม 11) ร่างกาย (แบบฝึกฝนจิตกาย)

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชั้นเป็นลำดับที่ 3 คือ ลี สตราสเบิร์ก หัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับรูปชั้น 5 หัวข้อ (แต่เนื่องจากหัวข้อรวมมีจำนวนมากกว่าจึงจัดไว้ลำดับที่ 3) ได้แก่ 1) การผ่อนคลาย 5.1) เพลง 5.2) การเดิน 6) เคลื่อนไปกับเสียง และ 7) แบบฝึกฝนการออกเสียง

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชั้นเป็นลำดับที่ 4 คือ สเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับรูปชั้น 4 หัวข้อ ได้แก่ 4) นักแสดงต้องแข็งแรง 7) การควบคุมร่างกายในการแสดง 9) การกระทำที่ทำได้ และ 19) ทำให้เครื่องแต่งกายสมจริง

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชั้นเป็นลำดับที่ 5 คือ อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับรูปชั้น 2 หัวข้อ ได้แก่ 8) เดินไปพูดไป และ 17) [บร.] กิจกรรมกลางแจ้ง (บร. หมายถึง “แบบฝึกฝนรูปธรรม” หรือ Object Exercise)

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังรูปชั้นเป็นลำดับที่ 6 คือ แซนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับรูปชั้น 1 หัวข้อ ได้แก่ 3) การทำซ้ำ



แผนภาพที่ 1 แบบฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครที่เน้นรูปชั้น

หัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นวิญญานชั้น

จากการวิเคราะห์หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละคร ทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อที่เน้นไปยังวิญญานชั้นรวมทั้งสิ้นรวม 17 หัวข้อ (จากทั้งหมด 126 หัวข้อ) โดยนักการละครที่มี จำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังวิญญานชั้นเป็นลำดับที่ 1 คือ ลี สตราส์เบิร์ก จำนวน 7 หัวข้อ ทั้งนี้เป็นหัวข้อที่อยู่ในร่มใหญ่ คือ “ความทรงจำของผัสสะ” (Sense Memory) ได้แก่ 2.1) เครื่องดื่มมือเช้า 2.2) กระจก แต่งหน้าหรือ โกนหนวด 2.3) วัสดุสามชิ้น 2.4) ใส่ - ถอด ร้องเท้า ถูเท้า ถูรองเท้า 2.5) ตะวันฉาย 2.6) เจ็บแปลบ 2.7) กลืนแรง ทั้ง 7 หัวข้อ สะท้อนถึงจุดเด่นในแบบฝึกฝนของสตราส์เบิร์กที่มุ่งเน้นการมี สติกับผัสสะหรือประสาทสัมผัสทั้ง 5 ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น ผิวกาย) เป็นพื้นฐาน

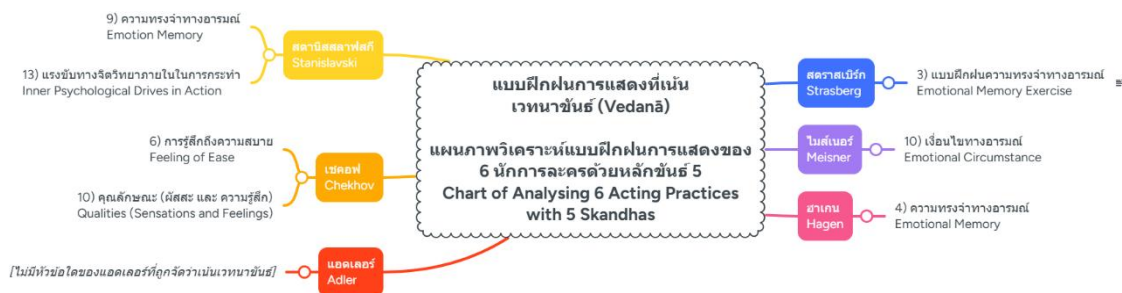
นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังวิญญานชั้นเป็นลำดับที่ 2 คือ แซนดฟอร์ด ไมส์เนอร์ โดยมีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวกับวิญญานชั้น 4 หัวข้อได้แก่ 2) ความจริงของการกระทำ 4) การจดจ่อ 5) สัญชาตญาณ 9) ความเป็นกลาง

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังวิญญานชั้นเป็นลำดับที่ 3 คือ ไมเคิล เชคอฟ โดยมีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวกับวิญญานชั้น 2 หัวข้อได้แก่ 15) หมู่มวล และ 16) จุดสนใจ

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังวิญญานชั้นเป็นลำดับที่ 4 คือ อุทา ฮาเกน หัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวกับวิญญานชั้น 2 หัวข้อเท่ากัน ได้แก่ 5) ความทรงจำของผัสสะ และ 6) ผัสสะทั้ง 5 (จัดเรียงให้เชคอฟมาก่อนเนื่องจากแบบฝึกฝนทั้งหมดมีน้อยกว่า เมื่อเทียบสัดส่วนแบบฝึกฝนที่เน้นวิญญานชั้นของฮาเกนจึงมีน้อยกว่า)

นักการละครที่แบบฝึกฝนที่เน้นไปยังวิญญานชั้นเป็นลำดับที่ 5 คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี และสเตลลา แอดเลอร์ โดยมีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เกี่ยวกับวิญญานชั้นคนละ 1 หัวข้อได้แก่ (สตานิสลาฟสกี) 5) การจดจ่อและสนใจ (แอดเลอร์) 20) นักแสดงคือคนกรบ ขยายความหัวข้อสุดท้ายนี้ว่าจัดเป็นวิญญานชั้นเนื่องจากหัวข้อกล่าวถึงความพร้อมเพรียงและความตื่นตัวของนักกรบเป็นสำคัญก่อนจะกล่าวถึงเรื่องอื่น ๆ ในระดับที่ความตื่นตัวซึ่งคล้ายกับเรื่องความเป็นหมู่ มวล (Ensemble) ดังนั้นจึงจัดเป็นการเปิดวิญญานชั้น เพื่อให้สามารถรับรู้ได้ด้วยปฏิบัติการแบบอัตโนมัติ (Automatic Respond)

เมื่อพิจารณาจากสัดส่วนหัวข้อในตำราฝึกฝนการแสดงของนักการละครแต่ละท่านแล้วพบว่านักการละครที่มี สัดส่วนหัวข้อเน้นไปที่วิญญานชั้นมากที่สุดคือ ลี สตราส์เบิร์ก (7 จาก 22 หัวข้อ)



แผนภาพที่ 2 แบบฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครที่เน้นวิญญานชั้น

หัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นสัญญาณชั้น

จากการวิเคราะห์หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละคร ทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อที่เน้นไปยังสัญญาณชั้นรวมทั้งสิ้นรวม 40 หัวข้อ (จากทั้งหมด 126 หัวข้อ) โดยนักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 1 คือ อุทา ฮาเกน มากที่สุด 13 หัวข้อ ได้แก่ 3) การทดแทน 10) ความจริง 11) [บร.] แบบฝึกฝนรูปธรรมพื้นฐาน 12) [บร.] เข้าสามแบบ 13) [บร.] ความเร่งด่วน 14) [บร.] กำแพงที่สี่ 15) [บร.] ตีต่าง 18) [บร.] แรงจูงใจหลักดัน 19) [บร.] ประวัติศาสตร์ 22) ตัวละคร 23) สิ่งแวดล้อม 24) ความสัมพันธ์ 26) อุปสรรค (ทั้งนี้ วงเล็บ [บร.] สื่อถึงแบบฝึกฝนในหมวด “แบบฝึกฝนรูปธรรม” (Object Exercise))

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 2 คือ สเตลลา แอดเลอร์ 9 หัวข้อ ได้แก่ 2) โลกของเวทีไม่ใช่โลกของคุณ 6) ทำโลกในละครให้เป็นของคุณ 12) การกระทำที่ซับซ้อน 13) ให้ขนาดการกระทำ 14) ทำความเข้าใจตัวบท 16) การแต่งกายของตัวละคร 17) เรียนรู้จังหวะของตัวละคร 18) นักแสดงคือผู้ดี และ 22) การนำเสนอชนชั้นในละคร

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 3 คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี ปรากฏในการวิเคราะห์ 6 หัวข้อ ได้แก่ 7) หนวดย่อยและการกิจ 8) ความ

เชื่อและการรับรู้ถึงความจริง 11) การปรับของนักแสดง องค์ประกอบอื่น ๆ ไหวพริบและพรสวรรค์ 15) สดุดีการกิจ, เส้นการกระทำ 20) มุมมิตินักแสดงและตัวละคร 24) การেলাสุดท้าย

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 4 คือ แชนฟอร์ด ไมล์เนอร์ มีแบบฝึกฝน 5 หัวข้อ ได้แก่ 7) กิจกรรมอิสระ 8) สิ่งแวดล้อมที่กำหนด 11) การเตรียมการ 12) องค์ประกอบภายในของตัวละคร 13) สีของตัวบท

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 5 คือ ไมเคิล เชคอฟ มีจำนวนแบบฝึกฝน 4 หัวข้อ ได้แก่ 4) การรู้สึกถึงแนว 5) การรู้สึกต่อความจริง 8) การรู้สึกถึงความงาม 18) บรรยากาศ

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณชั้นเป็นลำดับที่ 6 (น้อยที่สุด) คือ ลี สตราสเบิร์ก มีแบบฝึกฝน 3 หัวข้อ ได้แก่ 2.8) ของส่วนตัว 2.9) ช่วงเวลาส่วนตัว 9) สิ่งแวดล้อมที่กำหนด

เมื่อพิจารณาจากสัดส่วนหัวข้อในตำราฝึกฝนการแสดงของนักการละครแต่ละท่านแล้วพบว่านักการละครที่มีสัดส่วนหัวข้อเน้นไปที่สัญญาณชั้นมากที่สุดคือ อุทา ฮาเกน (13 จาก 27 หัวข้อ)



แผนภาพที่ 3 แบบฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครที่เน้นสัญญาณ

หัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นสัญญาณ

จากการวิเคราะห์หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อที่เน้นไปยังสัญญาณรวมทั้งสิ้นรวม 37 หัวข้อ (จากทั้งหมด 126 หัวข้อ) โดยนักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณเป็นลำดับที่ 1 คือ อุทา ฮาเกน มากที่สุด 9 หัวข้อ ได้แก่ 1) สังเกต 2) อัตลักษณ์ 7) ความคิด 9) การตัดสินใจ 16) [บร.] พูดยกับตัวเอง 20) [บร.] การกระทำของตัวละคร 21) ทำความรู้จักบท 25) จุดประสงค์ 27) การกระทำ

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณเป็นลำดับที่ 2 คือ คอนสแตนติน สตาเนียสลาฟสกี ปรากฏเป็นจำนวน 7 หัวข้อ ได้แก่ 3) การกระทำ, 'ถ้า' และ เงื่อนไขแวดล้อม 4) จินตนาการ 10) การสื่อสาร 12) แรงขับทางจิตภาพภายใน 14) สภาวะบรรเจิดภายในของนักแสดง 16) จิตใต้สำนึกกับสภาวะบรรเจิดภายในของนักแสดง 22) ตรรกะ และ ลำดับ

นักการละครที่มีจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนเน้นไปยังสัญญาณเป็นลำดับที่ 3 คือ สเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อที่เน้นไปยังสัญญาณรวมทั้ง 6 หัวข้อ ได้แก่ 3) การแสดงคือการกระทำ

5) พัฒนาจินตนาการ 8) พินิจการกระทำ 10) สร้างคำศัพท์ของการกระทำ 11) การให้เหตุผลของการกระทำอย่างฉับพลันและภายใน และ 15) องค์ประกอบตัวละคร

นักการละครที่มีจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนเน้นไปยังสังขารชั้นเป็นลำดับที่ 4 คือ ลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อที่เน้นไปยังสังขารชั้นรวม 6 หัวข้อ ได้แก่ 4) แบบฝึกฝนสัตว์ (Animal Exercise) 8) การสร้างตัวละคร 10) การสร้างความจริงในจินตนาการด้วยความทรงจำของผัสสะและอารมณ์ 11) การพูดออกเสียง 12) การเดินสวด 13) ถ้อยคำและบท

นักการละครที่มีจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนเน้นไปยังสังขารชั้นเป็นลำดับที่ 5 คือ ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อที่เน้นไปยังสังขารชั้นรวม 5 หัวข้อ ได้แก่ 1) การสร้างตัวละคร

12) จินตนาการ 14) การเดินสวด 13) การแผ่/การรับ และ 17) จุดประสงค์

นักการละครที่มีจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนเน้นไปยังสังขารชั้นเป็นลำดับที่ 6 คือ แซนฟอร์ด ไมสเนอร์ มีหัวข้อที่เน้นไปยังสังขารชั้นรวม 4 หัวข้อ ได้แก่ 1) สิ่งแวดล้อมในจินตนาการ 6) การเดินสวด 14) มนต์สมมติ "ถ้า..." : การใส่รายละเอียด 15) การเชื่อมโยงส่วนตัว

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาจากสัดส่วนหัวข้อในตำราฝึกฝนการแสดงของนักการละครแต่ละท่านแล้วพบว่านักการละครที่มีสัดส่วนหัวข้อเน้นไปที่สังขารชั้นมากที่สุดคือ อุทาฮาเกน (9 จาก 27 หัวข้อ)



ภาพที่ 4 แบบฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครที่เน้นสังขารชั้น

หัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นเวทนาขันธ

จากการวิเคราะห์หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อที่เน้นไปยังเวทนาขันธรวมทั้งสิ้นรวม 7 หัวข้อ (จากทั้งหมด 126 หัวข้อ) โดยนักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังเวทนาขันธเป็นลำดับที่ 1 คือ ไมเคิล เชคอฟ โดยมี 2 หัวข้อได้แก่ 6) การรู้สึกถึงความสบาย และ 10) คุณลักษณะ (ผัสสะ และ ความรู้สึก)

นักการละครที่มีจำนวนแบบฝึกฝนเน้นไปยังสังขารขันธเป็นลำดับที่ 2 คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี โดยมี 2 หัวข้อได้แก่ 9) ความทรงจำทางอารมณ์ และ 13) แรงขับทางจิตวิทยาภายในของการกระทำ

ส่วนในแบบฝึกฝนของ ลี สตราสเบิร์ก แซนฟอร์ด ไมส์เนอร์ และ อุทา ฮาเกน มีหัวข้อ 1 หัวข้อ คือ “แบบฝึกฝนความทรงจำทางอารมณ์” (สตราสเบิร์ก) “เงื่อนไขทางอารมณ์” (ไมส์เนอร์) “ความทรงจำทางอารมณ์” (ฮาเกน) อย่างไรก็ตาม รายละเอียดและเทคนิควิธีการปฏิบัตินั้นมีความแตกต่างกันโดย บทที่ 3) แบบฝึกฝนความทรงจำทางอารมณ์ ของ ลี สตราสเบิร์ก พูดถึงการเข้าถึงอารมณ์ด้วยการเข้าถึงความทรงจำบางอย่าง ดังที่ได้กล่าวไว้ว่า “นักแสดงไม่ได้เสาะหาความทรงจำของ

อารมณ์หากแต่เป็นเป็นการสัมผัสกับความทรงจำที่ก่อให้เกิดอารมณ์ดังครั้งแรก จดจ่อที่รายละเอียดทางผัสสะและวัตถุ (สิ่งที่รับรู้) ที่สร้างให้เกิดความปรารถนา” (Lola Cohen, 2010) ส่วนหัวข้อ 10) เงื่อนไขทางอารมณ์ ของไมส์เนอร์นั้นชี้ไปยังการเชื่อมโยงตัวบทกับการแสดงออกทางอารมณ์ที่ถูกวิเคราะห์มาแล้วอย่างถี่ถ้วนซึ่งกระบวนการวิเคราะห์ดังกล่าวเกี่ยวข้องกับแรงผลักดันภายใน (Impulse) และพฤติกรรม (Behavior) ส่วนหัวข้อที่ 4) ความทรงจำทางอารมณ์ ของ อุทา ฮาเกน กล่าวว่าการเรียกความทรงจำทางอารมณ์เป็นสิ่งที่ทำลายและทำให้นักแสดงกังวลเสมอ เธอแนะนำเทคนิคที่จะช่วยเรียกคืนอารมณ์ว่าควรสร้างวัตถุปลดปล่อย (Release Object or Triggers Object) ซึ่งจะช่วยให้นักแสดงสามารถเข้าถึงประสบการณ์บางอย่างได้ในทันทีที่เห็นมัน เช่น ผ่ากันเบื่อนสีแดง ซึ่งวานยาได้พบในฉากที่อัสโตรฟและเอลเลนจูกัน ซึ่งวานยาเองก็อาจจะเชื่อมโยงผ่ากันเบื่อนกับประสบการณ์ก่อนหน้าของเขาเช่นกัน (Hagen, 1973)

ส่วนในแบบฝึกฝนการแสดงของ สเตลลา แอดเลอร์ ไม่พบว่ามีหัวข้อใดที่สามารถจัดเข้าไว้ในแบบฝึกฝนที่เน้นเวทนาขันธ



ภาพที่ 5 แบบฝึกฝนการแสดงของ 6 นักการละครที่เน้นเวทนาขันธ

สรุปภาพรวมหัวข้อแบบฝึกฝนของ 6 นักการละครจัดกลุ่มตามหลักขันธ 5

จากการวิเคราะห์เนื้อหาตำราของนักการละครทั้ง 6 พบว่ามีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงทั้งหมด 126 หัวข้อ เมื่อวิเคราะห์ตีความด้วยหลักขันธ 5 แล้วพบว่าสามารถจัดเป็น

หัวข้อที่มุ่งเน้นการฝึกสัญญาขันธเป็นจำนวนมากที่สุด 40 หัวข้อ รองลงมาคือแบบฝึกฝนที่มุ่งเน้นสังขารขันธ 37 หัวข้อ ในขณะที่แบบฝึกฝนที่มุ่งเน้นรูปขันธมีทั้งสิ้น 25 หัวข้อ ส่วนหัวข้อที่มุ่งเน้นฝึกฝนวิญญาณขันธพบ 17 หัวข้อ และท้ายที่สุดเวทนาขันธมีจำนวนเพียง 7 หัวข้อ เมื่อพิจารณาจากผลการ

วิเคราะห์ดังกล่าวจะเห็นได้ว่านักการละครแต่ละคนให้ความสำคัญกับชั้นต่าง ๆ ไม่เท่ากัน แต่เมื่อพิจารณาในภาพรวมแนวทางการฝึกฝนการแสดงของนักการละครทั้ง 6 ท่านพบว่าเน้นไปยังสัญญาณและสังขารชั้นอย่างโดดเด่นเห็นได้จากจำนวนหัวข้อแบบฝึกฝนที่ปรากฏในการวิเคราะห์ที่มีมากกว่ารูปชั้น วิทยุญาณชั้น และเวทนาชั้นอย่างชัดเจน

นักการละครที่มีแบบฝึกฝนเน้น**สัญญาณชั้น**มากที่สุด คือ อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 13 จากทั้งหมด 27 หัวข้อ (48.1%) สเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 9 จากทั้งหมด 20 หัวข้อ (45%) แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 5 จากทั้งหมด 15 หัวข้อ (33.3%) แก์ตามแล้วครับ และพอบ็อก 1 จุดในเวทนาชั้นของไมส์เนอร์ แก์แล้วเช่นกัน คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 6 จากทั้งหมด 24 หัวข้อ (25%) ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 4 จากทั้งหมด 18 หัวข้อ (22.2%) และลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสัญญาณชั้น 3 จากทั้งหมด 22 หัวข้อ (13.6%) จะเห็นได้ว่าทั้งอุทา ฮาเกนและสเตลลา แอดเลอร์ ให้ความสำคัญกับสัญญาณชั้นในตำราฝึกฝนการแสดงของตนอย่างเด่นชัด ส่วนนักการละครท่านอื่น ๆ คือ ไมส์เนอร์ สตานิสลาฟสกี เชคอฟ และสตราสเบิร์ก ให้ความสำคัญรองลงมา

นักการละครที่มีแบบฝึกฝนเน้น**สังขารชั้น**มากที่สุด คือ อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 9 จากทั้งหมด 27 หัวข้อ (33.3%) สเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 6 จากทั้งหมด 20 หัวข้อ (30.0%) คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 7 จากทั้งหมด 24 หัวข้อ (29.2%) ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 5 จากทั้งหมด 18 หัวข้อ (27.8%) ลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 6 จากทั้งหมด 22 หัวข้อ (27.3%) และ แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นสังขารชั้น 4 จากทั้งหมด 15 หัวข้อ (25.0%) โดยสรุปจะเห็นว่าฮาเกนและแอดเลอร์ให้ความสำคัญกับสังขาร

ชั้นในตำราฝึกฝนการแสดงของตนอย่างเด่นชัด ส่วนนักการละครท่านอื่น ๆ คือ สตานิสลาฟสกี เชคอฟ สตราสเบิร์ก และไมส์เนอร์ ให้ความสำคัญรองลงมา

นักการละครที่มีแบบฝึกฝนเน้น**รูปชั้น**มากที่สุด คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้น 8 จากทั้งหมด 24 หัวข้อ (33.3%) ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้น 5 จากทั้งหมด 18 หัวข้อ (27.8%) ลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้น 5 จากทั้งหมด 22 หัวข้อ (22.7%) สเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้น 4 จากทั้งหมด 20 หัวข้อ (20.0%) อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้น 2 จากทั้งหมด 27 หัวข้อ (7.4%) และแชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นรูปชั้นเพียง 1 หัวข้อ (6.7%) จะเห็นได้ว่าสตานิสลาฟสกีให้ความสำคัญกับรูปชั้นในตำราฝึกฝนการแสดงของตนอย่างเด่นชัด ส่วนนักการละครท่านอื่นที่แบบฝึกฝนเน้นรูปชั้นเป็นลำดับถัดมา ได้แก่ เชคอฟ

นักการละครที่มีแบบฝึกฝนเน้น**วิทยุญาณชั้น**มากที่สุด คือ ลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 7 จากทั้งหมด 22 หัวข้อ (31.8%) แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 4 จากทั้งหมด 15 หัวข้อ (25.0%) ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 2 จากทั้งหมด 18 หัวข้อ (11.1%) อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 2 จากทั้งหมด 27 หัวข้อ (7.4%) คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 1 จากทั้งหมด 24 หัวข้อ (4.2%) และสเตลลา แอดเลอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นวิทยุญาณชั้น 1 จากทั้งหมด 20 หัวข้อ (5.0%) จะเห็นได้ว่าสตราสเบิร์กและไมส์เนอร์ให้ความสำคัญกับวิทยุญาณชั้นในตำราฝึกฝนการแสดงของตนอย่างเด่นชัด ส่วนนักการละครท่านอื่น ๆ อาทิ เชคอฟ ฮาเกน สตานิสลาฟสกี และแอดเลอร์ ให้ความสำคัญรองลงมา

นักการละครที่มีแบบฝึกฝนเน้น**เวทนาชั้น**มากที่สุด คือ ไมเคิล เชคอฟ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นเวทนาชั้น 2 จากทั้งหมด 18 หัวข้อ (11.1%) คอนสแตนติน

สถานีสลาฟสกี มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นเวทนาชั้น 2 จากทั้งหมด 24 หัวข้อ (8.3%) แชนฟอร์ด ไมส์เนอร์ มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นเวทนาชั้น 1 จาก 15 หัวข้อ (6.7%) ลี สตราสเบิร์ก มีหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงที่เน้นเวทนาชั้น 1 จากทั้งหมด 22 หัวข้อ (4.5%) อุทา ฮาเกน มีหัวข้อแบบฝึกฝน

การแสดงที่เน้นเวทนาชั้น 1 จากทั้งหมด 27 หัวข้อ (3.7%) ส่วน สเตลลา แอดเลอร์ ไม่มีหัวข้อแบบฝึกฝนที่เน้นเวทนาชั้น โดยตรง โดยสรุปจะเห็นได้ว่าเชคอฟและสถานีสลาฟสกีให้ความสำคัญกับเวทนาชั้นในตำราฝึกฝนการแสดงมากกว่านักการละครท่านอื่น ๆ อยู่ในสัดส่วนที่แตกต่างเล็กน้อย

ตารางที่ 1 สรุปจำนวนหัวข้อและสัดส่วนแบบฝึกฝนการแสดงในแต่ละชั้นของนักการละคร 6 ท่าน

ชั้น	รวมหัวข้อของทุกคน (126)	ชื่อนักการละคร	หัวข้อของแต่ละคน	ร้อยละ (จากหัวข้อทั้งหมดของแต่ละคน)	ลำดับจากร้อยละ
รูป	25	K.S. (24)	8	33.3	1
		Chekhov (18)	5	27.8	2
		Adler (20)	4	20.0	4
		Strasberg (22)	5	22.7	3
		Meisner (15)	1	6.7	6
		Hagen (27)	2	7.4	5
เวทนา	7	K.S. (24)	2	8.3	2
		Chekhov (18)	2	11.1	1
		Adler (20)	0	0.0	6
		Strasberg (22)	1	4.5	4
		Meisner (15)	1	6.7	3
		Hagen (27)	1	3.7	5
สัญญา	40	K.S. (24)	6	25.0	4
		Chekhov (18)	4	22.2	5
		Adler (20)	9	45.0	2
		Strasberg (22)	3	13.6	6
		Meisner (15)	5	33.3	3
		Hagen (27)	13	48.1	1
สังขาร	37	K.S. (24)	7	29.2	3
		Chekhov (18)	5	27.8	4
		Adler (20)	6	30.0	2
		Strasberg (22)	6	27.3	5
		Meisner (15)	4	25.0	6
		Hagen (27)	9	33.3	1

ตารางที่ 1 สรุปจำนวนหัวข้อและสัดส่วนแบบฝึกฝนการแสดงในแต่ละชั้นของนักการละคร 6 ท่าน (ต่อ)

ชั้น	รวมหัวข้อของทุกคน (126)	ชื่อนักการละคร	หัวข้อ ของแต่ละคน	ร้อยละ (จากหัวข้อทั้งหมดของแต่ละคน)	ลำดับจาก ร้อยละ
วิญญาน	17	K.S. (24)	1	4.2	5
		Chekhov (18)	2	11.1	3
		Adler (20)	1	5.0	6
		Strasberg (22)	7	31.8	1
		Meisner (15)	4	25.0	2
		Hagen (27)	2	7.4	4

อภิปรายผล

จากวิเคราะห์แบบฝึกฝนการแสดงของนักการละคร 6 คนด้วยหลักชั้น 5 แล้วพบว่าหัวข้อแบบฝึกฝนการแสดงทั้งหมด 126 หัวข้อ นักการละครที่ให้ความสำคัญกับการฝึกฝนใน **รูปชั้น** อย่างเด่นชัดคือ **คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี** แบบฝึกฝนจาก *An Actor's Work : A Student's Diary* มีหัวข้อการฝึกฝนที่เน้นไปที่รูปชั้นมากที่สุดถึง 8 หัวข้อจากทั้งหมด 24 หัวข้อ หัวข้อเกี่ยวกับภาพที่ *An Actor's Work* ให้ความสำคัญ ได้แก่ การผ่อนคลายกล้ามเนื้อ แปลงสู่การสวมร่างกายศึกษา เสียงและวาทะ จังหวะและทำนอง ลักษณะกายภาพของตัวละคร สภาวะบรรเจิดภายนอกในการแสดง ทั้งนี้ยังมีการพูดถึงเรื่องการส่องประกายของนักแสดง (Charisma) ซึ่งเป็นสิ่งกับการแสดงที่ถูกส่งต่อมาจากยุคก่อน การให้ความสำคัญกับรูปชั้นจึงเป็นเสมือนมรดกตกทอดของมนุษยชาติที่ถูกส่งต่อกันมาอย่างยาวนานตลอดประวัติศาสตร์พัฒนาการของศิลปะการละครและมาปรากฏเป็นหมวดหมู่สำคัญในบทแรกในตำราของสตานิสลาฟสกีเล่มนี้

เมื่อพิจารณาตามลำดับยุคสมัย นักการละครรุ่นต่อมาอย่าง **ไมเคิล เชคอฟ** ก็มีจุดเน้นไปที่รูปชั้นมากกว่าครูสอนการแสดงในรุ่นหลัง แต่อย่างไรก็ตามแบบฝึกฝนที่มีจุดเน้นเป็นรูปชั้นของเชคอฟเป็นแนวคิดที่เชื่อมโยงรูปและนามไว้ด้วยกันในแนวคิดเดียวกันคือ “อริยาบททางจิต” ซึ่งหลังจากจุดนั้นเป็นต้นมา ภาพรวมในเส้นทางการฝึกฝนการแสดงแนว

เลียนแบบความจริง ได้หันเหไปเน้นหนักที่เรื่องของภายในอย่างเต็มที่ หากไม่นับกระแสความเคลื่อนไหวของนักการละครกายภาพ (Physical Theatre) ซึ่งมีปรัชญาเบื้องหลังอีกชุดหนึ่งที่ใช้วิธีการการแทนเสนอ (Presentational) มากกว่าแนวทางแบบศิลปะของการเลียนแบบ

นักการละครที่ให้ความสำคัญกับ **วิญญานชั้น** อย่างเด่นชัดที่สุดคือ **ลี สตราสเบิร์ก** โดยมีแบบฝึกฝนที่ช่วยให้นักแสดงได้สำรวจตรวจสอบประสาทสัมผัสผ่านทางวิญญานทั้ง 5 อันได้แก่ จักขุวิญญาน (ตา) โสตวิญญาน (หู) ฆานวิญญาน (จมูก) ชิวหาวิญญาน (ลิ้น) กายวิญญาน (ผิวหนัง) แบบฝึกฝนเหล่านี้มีทั้งหมด 7 หัวข้อได้แก่ 2.1) เครื่องดื่มมือเข้า 2.2) กระจก / แต่งหน้า หรือ โคนหนด 2.3) วัสดุสามชิ้น 2.4) ใส่ - ถอดรองเท้า ถูเท้า ถูน่อง 2.5) ตะวันฉาย 2.6) เจ็บแปลบ 2.7) รสแรงกลั่นแรง ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ทำให้นักแสดงสามารถเปิดประสาทสัมผัสและตื่นตัวกับประสบการณ์ในปัจจุบันขณะ

นักการละครอีกคนหนึ่งที่สำคัญกับวิญญานชั้นก็ใกล้เคียงกันคือ **แซนฟอร์ด ไมส์เนอร์** ซึ่งแม้หัวข้อแบบฝึกฝนทั้งหมดของเขาจะมีจำนวนน้อยกว่า (ทั้งหมดรวม 15 หัวข้อ ส่วนสตราสเบิร์กมีทั้งหมด 22 หัวข้อ) แต่ก็มีประเด็นในการฝึกฝนเกี่ยวกับวิญญานชั้นที่ชัดเจนถึง 4 หัวข้อ ได้แก่ 2) ความจริงของการกระทำ 4) การจดจ่อ 5) สัญชาตญาณ 9) ความเป็นกลาง ซึ่งหัวข้อที่เกี่ยวกับวิญญานชั้นของไมส์เนอร์มีความพิเศษตรงที่ใช้การจดจ่อกับวิญญานชั้นคือการฟัง

(โสตวิญญาน) และการดู (จักขุวิญญาน) เพื่อสร้างสมาธิและการจดจ่อที่ผนวกนักแสดง 2 คนให้ “มีชีวิตอยู่ในขณะเดียวกัน” (Living in the Moment) และการอยู่ในเวลาร่วมกันนี้เป็นช่องทางเดียวที่สัญชาตญาณของมนุษย์ (Instinct) ในการสนทนาตอบโต้กันจะถูกเปิดเผยออกมาได้

ประเด็นต่อมาเกี่ยวกับ **สัญญาชั้น** ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่านักการละครที่มุ่งเน้นสัญญาชั้นมากที่สุด 2 คนเป็นสตรีเช่นเดียวกันคือ **สเตลลา แอดเลอร์** และ **อุทา ฮาเกน** เน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของของอติพิเศษที่เป็นอุปการะต่อวิวัฒนาการอันจำเป็นต่อการอยู่รอดของมนุษยชาติและความต่อเนื่องของการสรรค์สร้างวิทยาการต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศิลปะการละคร สิ่งเหล่านั้นคือการจดจำและใส่ใจกับรายละเอียดที่แสดงออกมาในการมุ่งเน้นสัญญาชั้น ตัวอย่างเกี่ยวกับแบบฝึกฝนว่าด้วยสัญญาชั้น อาทิ การทดแทน (Substitute) หรือกำแพงที่ 4 (Fourth Wall) ของฮาเกน ส่วนแบบฝึกฝนของแอดเลอร์ อาทิ การให้ขนาดของการกระทำ (Action Size) การกำหนดการกระทำที่ซับซ้อน (Complicated Action) เป็นต้น

ในภาพรวมทั้งหมด แบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 คนก็มุ่งเน้นที่สัญญาชั้นมากที่สุดด้วยเช่นกัน สะท้อนออกมาในจำนวนหัวข้อที่ฝึกฝนเกี่ยวกับการจำได้หมายรู้ ทั้งในระดับตัวละคร คือเป็นข้อมูลที่ตัวละครประสบและเก็บเกี่ยวจดจำ เช่น ความสัมพันธ์กับผู้คน (ความสัมพันธ์ - ฮาเกน) สถานที่ และข้อมูลที่เป็นรายละเอียดอันจำเป็นในการทำงานของนักแสดง ซึ่งเกี่ยวกับเทคนิคต่าง ๆ เช่น ธรรมชาติของการแสดงบนเวที (โลกบนเวทีไม่ใช่โลกของคุณ - แอดเลอร์)

ในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับ **สังขารชั้น** โดยภาพรวมทั้งหมดมีแบบฝึกฝนที่ถูกจัดเข้าไว้เป็นลำดับที่ 2 ซึ่งปรากฏในแบบฝึกฝนของอุทา ฮาเกน และ สเตลลา แอดเลอร์ มากที่สุดแต่อย่างไรก็ตามหากสังเกตส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) ของจำนวนแบบฝึกฝนของนักการละครแต่ละคนจะพบว่าแบบฝึกฝนในสังขารชั้นนี้มีค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานต่ำที่สุด (2.826) ซึ่งชี้ให้เห็นว่าแม้ว่านักการละครแต่ละคนจะมีจุดเน้นและเทคนิคที่ต่างกันในระดับอื่น ๆ แต่ทุกคนล้วนให้

ความสำคัญในแบบฝึกฝนที่เกี่ยวข้องกับสังขารชั้นซึ่งปรากฏออกมาในค่าการกระจายที่ต่ำที่สุดดังกล่าว

หัวข้อแบบฝึกฝนของนักการละครทั้ง 6 ท่านที่เกี่ยวข้องกับสังขารชั้นมีทั้งหมด 40 หัวข้อ ยกตัวอย่างเช่น 3) การกระทำ ถ้า' และ เงื่อนไขว่แฉก 4) จินตนาการ 22) ตรรกะ และ ขั้นตอน (สตานิสลาฟสกี) 17) จุดประสงค์ 14) การตัดสินใจ และ "เครื่องประดับ" (เชคอฟ) 5) พัฒนาจินตนาการ 8.) พินิจการกระทำ 11) การให้เหตุผลของการกระทำอย่างฉับพลันและภายใน (แอดเลอร์) 8.) การสร้างตัวละคร 12) การตัดสินใจ (สตานิสลาฟสกี) 1) สิ่งแวดล้อมในจินตนาการ 14) มนต์สมมติ "ถ้า..." : การใส่รายละเอียด (ไมส์เนอร์) 7) ความคิด 9) การตัดสินใจ และ 25) จุดประสงค์ (ฮาเกน) เป็นต้น

สังขารชั้นโดยทั่วไปปรากฏในรูปของการคิดนึก (Thinking) ประจักษ์ (Imagine or Anticipation) อย่างไรก็ตามการคิดนึกของตัวละครนี้จะต้องเกิดขึ้นในเวลาที่ถูกต้องและเหมาะสมในฉาก มิเช่นนั้น ตัวละครจะติดอยู่ในความคิดและเพิกเฉยต่อเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินไปในฉาก หรือหากเป็นสังขารชั้นของนักแสดงที่ปรากฏขึ้นระหว่างเรื่องราวในฉากกำลังดำเนินไปนั้น หากพิจารณาในแนวปรัชญาพุทธศาสนาถือว่าตัวละครได้หลุดไปจากฉากไปแล้วเพราะนักแสดงได้เกิดปรากฏขึ้นแทน (บาลี “โอปปาติกะ”) ซึ่งอาจจะเนื่องด้วยความกังวลทางเทคนิคการวิตกวิจารณ์ต่อสภาพแวดล้อม หรือเรื่องส่วนตัวของนักแสดงในอดีตหรืออนาคตต่าง ๆ ซึ่งเทคนิคการแสดงที่ทำให้นักแสดงได้ออกจากสังขารชั้น (ทั้งระดับของนักแสดง และระดับตัวละคร) ก็คือการให้นักแสดงสติไปที่วิญญานชั้นนั่นเอง เพื่อให้ตัวละครมีปฏิกริยาต่อสิ่งต่าง ๆ ในจังหวะเวลาของชีวิตในฉากที่ต้องการจะสะท้อนโลกแห่งความจริงนั่นเอง โดยการกลับมาอยู่กับวิญญานชั้นนี้จะทำให้ปฏิกริยาได้ตอบออกมาจากสัญชาตญาณ (หรือที่ไมส์เนอร์เปรียบเทียบกับมาจากลำไส้ From your Gut) เปรียบกับการฝึกการต่อสู้ที่ไม่ยึดติดกับอาวุธแต่เป็นนักรบที่พร้อมจะใช้สิ่งใด ๆ ก็ตามที่อยู่ใกล้ตัวให้เป็นอาวุธได้ในทันทีทันใด นอกจากนี้ยังฝึกปฏิภาณและความยืดหยุ่น สามารถดัดแปลงสิ่งต่าง ๆ ให้มีประโยชน์กับการต่อสู้มากที่สุด ในตรงกันข้ามหากทหารที่ยึดติดกับการใช้ปืนมากเกินไปก็อาจจะถูกแทงตายเพราะ

แม้แต่ใส่กระสุนจนถูกศัตรูเอามิดเข้ามาแทงในระยะประชิด เปรียบเหมือนตัวละครที่ตายจากความเป็นจริงเพราะหลุดออกจากสภาพแวดล้อมที่กำหนดให้ (Given Circumstance) เนื่องจากการติดอยู่ในความคิดเชิงตรรกะ

หลักการที่สำคัญหนึ่งของการแสดงแนวสัจนิยม สเตลลา แอดเลอร์ (Stella Adler) กล่าวไว้ว่า “การแสดงคือ ปฏิกริยา” (*Acting is reacting*) (Stella Adler, 2000 : 181) ที่เป็นลำดับของปฏิกริยาของพฤติกรรมมนุษย์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ การกระทำแต่ละอย่างที่เกิดขึ้นจึงเป็นปฏิกริยาของสิ่งที่เกิดก่อนหน้าตามเงื่อนไขทางจิตวิทยาของตัวละครที่เกิดขึ้นในเนื้อเรื่อง สอดคล้องกับคำกล่าวของไมสเนอร์ที่ว่าตัวละคร (คุณ) จะไม่ทำอะไร “จนกว่าจะมีอะไรมาทำให้คุณทำมัน” (*Until something happens to make you do something!*) (Sanford Meisner, 1987 : 43) การที่นักแสดงเลือกกระทำการแสดงออกใด ๆ โดยไม่ได้ยึดโยงกับเหตุปัจจัยก่อนหน้าส่งผลให้เกิดการแสดงที่ไม่สมจริงเนื่องจากการกระทำนั้นไม่ได้เป็นผลลัพธ์ที่เชื่อมโยงมาจากสายธารของเหตุปัจจัยในเส้นเรื่อง การแสดงที่ทำไปตามที่เตรียมไว้จากการคาดการณ์ (Anticipation) ของนักแสดงนั้นอาจสมเหตุสมผล (Logical) แต่อาจไม่สมจริง (Unreal) ซึ่งเป็นผลสะท้อนจากหลักการ “การแสดงคือ ปฏิกริยา” ดังกล่าว การฝึกฝนการแสดงที่ต้องการเลียนแบบกระบวนการทั้งภายในและภายนอกของมนุษย์จึงไม่สามารถจะข้ามขั้นตอนไปที่ผลลัพธ์โดยไม่สนใจเหตุของการที่ตัวละครแสดงสิ่งใดออกมาได้ อย่างไรก็ตาม ด้วยข้อจำกัดในด้านเวลาของการผลิตผลงาน บางครั้งนักแสดงจำต้องมองข้ามเหตุที่แท้จริงแล้วมุ่งไปสู่ผลลัพธ์เพื่อให้ได้ภาพที่ผู้กำกับต้องการ

จากภาพรวมทั้ง 5 ชั้น เวทนาชั้น เป็นชั้นที่ปรากฏในแบบฝึกฝนน้อยที่สุด จึงสะท้อนถึงญาณปัญญาที่ถูกตรงต่อสภาพความเป็นจริงของนักการละครทั้ง 6 ที่เข้าใจกระบวนการของธรรมชาติว่า “ทำที่ผลไม่ได้ ต้องทำที่เหตุ” และเหตุของเวทนา คือ การจดจำมั่นหมาย (สัญญา) และคตินึกไฝฝัน คาดการณ์ (สังขาร) และการรับรู้โลกผ่านอายตนะ (วิญญาณ) นั่นเอง หากนักแสดงทำที่ผลคือทำเวทนาโดยตรงเลยนั้น สิ่งที่ได้ก็คือการแสดงแบบ “ผลที่ไร้สาเหตุ” หรือ การแสดง

แบบเฉพาะท่าทาง (Indication Acting) คือเป็นการบอกเล่าเรื่องราวในเชิงสาธิตให้ดู (Demonstration) ซึ่งเป็นการจดจำผลลัพธ์ที่เคยเห็นจากการแสดงก่อน ๆ มาเลือกสรรแล้วทำซ้ำโดยกิริยาของรูปขัณนั้นเอง

ในหลักอภิปัจจยาหรือความเป็นเหตุเป็นผลต่อเนื่องกันนั้นสามารถแสดงออกมาในรูปย่อที่เรียกว่าวัฏฏะ 3 ซึ่งประกอบไปด้วยกระบวนการ 3 ขั้นตอน ได้แก่ กิเลส กรรม วิบาก เวทนาชั้นในหลักวัฏฏะ 3 นั้น เป็น “วิปากวัฏฏ” หรือธรรมชาติส่วนที่เป็นผลลัพธ์ จึงสอดคล้องกับลำดับกระบวนการในธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม หลักเสียงไม่ได้ว่าความคาดหวังถึงลักษณะผลลัพธ์ของการแสดงออก คือ ระดับความเข้มข้นของเวทนาของตัวละครเป็นสิ่งที่ผู้ทำงานศิลปะการแสดง (รวมถึงผู้ชม) เล็งผลและคาดหวัง ฉะนั้นโจทย์ต่อมาจึงเป็นการวิเคราะห์ว่าการทำงานในขั้นตอนฝึกซ้อมควรจะมีการพิจารณาปรับปรุงหรือควรเพิ่มกิจกรรมฝึกซ้อมส่วนใด ควรออกแบบกระบวนการส่วนใดเพื่อเติมเต็มจุดที่ยังพร่อง เช่น การดันสดฉากเงา ซึ่งเป็นตัวอย่างที่รอบด้านในการเติมเต็มช่องว่างทางประสบการณ์ ทั้งในมุมมองในการคิดคำนึงถึงความเป็นไปได้ของปฏิกริยาที่อาจจะเกิดขึ้นในฉาก (สังขารชั้น) รวมถึงทำให้ตัวละครได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ตั้งแต่การปรุงอารมณ์จากข้อมูลเบื้องหลังครั้งแรก (สัญญาชั้น) และจะสามารถนำไปใช้เป็นวัตถุดิบของการรับรู้ทางใจ (วิญญาณชั้น) ในฐานะตัวละคร เป็นต้น

ข้อจำกัดในการศึกษาและคำสงวนสิทธิ์

การวิเคราะห์ในหัวข้อนี้แม้จะมีเทคนิควิธีในการวิเคราะห์ข้อมูลที่อยู่กับการวิเคราะห์เชิงตัวเลขแต่ทั้งนี้ก็เพื่อให้เห็นภาพรวมกว้าง ๆ แบบสถิติพรรณนา (Descriptive Statistics) เท่านั้นมิใช่การใช้การนับรวบรวมเพื่อพิสูจน์สมมติฐานด้วยค่านัยสำคัญทางสถิติ (Statistical Significant) แต่อย่างใด

นอกจากนี้วิธีวิเคราะห์ที่มีจุดด้อยคือเป็นการวิเคราะห์เนื้อหาจากตำราที่เลือกมาซึ่งอาจไม่ใช่กรอบคิดและความรู้ทั้งหมดของสิ่งที่นักแสดงแต่ละคนค้นคว้าถ่ายทอดในตลอดช่วงการทำงาน อีกทั้งวิธีการในการบันทึกเพื่อนำมาถ่ายทอดนั้นก็มี

ลักษณะที่เป็นเอกสารที่ถอดจากเทปบันทึกการสอน ซึ่งมาจากช่วงใดช่วงหนึ่ง เป็นไปได้ว่าอาจมีประเด็นและหัวข้อที่นักการละครแต่ละท่านเคยพูดเกี่ยวกับการแสดงในสื่อบันทึกข้อมูล

อื่น ๆ อีก จึงขอแถลงเกี่ยวกับข้อจำกัดของการได้มาและวิธีการใช้ข้อมูลในการวิเคราะห์ไว้ ณ ที่นี้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- พระมหาโยธิน โยธโก (ปัดชาลี). (2563). *การจัดการชั้น 5 เพื่อแก้ปัญหาและพัฒนามนุษย์ในพระพุทธศาสนา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาสุภานุบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย). <https://ethesis.mcu.ac.th/thesis/150>
- พรรัตน์ ดำรุง. (2560). การปฏิบัติงานและคุณค่าของ “วิจัยการแสดง” สำหรับนักวิชาการด้านการละคร/การแสดงในมหาวิทยาลัย. *วารสารดนตรีและการแสดง*, 3(2). 8-24.
- พุทธทาสภิกขุ. (2543). *ชั้นห้า: ที่ตั้งแห่งความเห็นแก่ตัว*. ธรรมสภา.
- มหาจุฬาราชวิทยาลัย. (2560). *พระไตรปิฎก เล่มที่ 12: พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 4 มัชฌิมนิคาย มูลปณณาสก มหาตณหาสังขยสูตร ที่ 8 ว่าด้วยสาติภิกษุมิทิจญฐิสามก*. <https://84000.org/tipitaka/book/v.php?B=12&A=8041&Z=8506>
- สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต). (2564). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม* (พิมพ์ครั้งที่ 43). มหาจุฬาราชวิทยาลัย. 84000.org. (2025, October 28). *สัจจะ 2 (ความจริง—Sacca: truth)*. ใน *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม*. (พิมพ์ครั้งที่ 43). https://84000.org/tipitaka/dic/d_item.php?i=50

ภาษาอังกฤษ

- The Meisner Technique Studio. (n.d.). *The Meisner technique*. <https://themeisnertechnicstudio.com/meisner-technique/>
- Adler, S. (2000). *The art of acting*. Applause.
- Hagen, U. (1973). *Respect for acting*. Macmillan.
- Stanislavsky, K. (2008). *An actor's work: A student's diary*. Routledge.
- Chekhov, M. (1991). *On the technique of acting*. HarperPerennial.
- Strasberg, L. (2010). *The Lee Strasberg notes*. Routledge.
- Meisner, S. (1987). *Sanford Meisner on acting*. Vintage Books.
- Moore, S. (2025). Konstantin Stanislavsky. In *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky>
- Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists. (2019). *Conservatory presents using the psychological gesture on-camera*. <https://www.sagaftra.org/conservatory-presents-using-psychological-gesture-camera>
- Stella Adler Studio of Acting. (2025). *The history of the Stella Adler Studio of Acting*. <https://stellaadler.com/about/history/>

PBS. (2014, August 16). *Stella Adler: Awake and Dream! from "American Masters"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4Yo4BLH87YY>

American Theatre. (2022). *The lab where the method was born*. <https://www.americantheatre.org/2022/02/03/the-lab-where-the-method-was-born/>

The Meisner Technique Studio. (n.d.). *What is the Meisner Technique?* <https://themeisnertechniquestudio.com/meisner-technique/>

Grant, M. (2025). *Uta Hagen: Master Teacher*. HB Studio. <https://www.hbstudio.org/about-hb-studio/uta-hagen/>